رجسٹرڈ نمبر ایس ۳۴۷۲

(بانی علامہ نیاز فتحپوری)

مسائلِ ادب نمبر

سالنامہ ۱۹۶۸ء

نگار پاکستان

مدیر اعلیٰ
ڈاکٹر فرمان فتحپوری

مدیر
عارف نیازی

نائب مدیر
وزیری پانی پتی

ناظم نشر و اشاعت و اشتہار
رشید محمد قریشی

زر سالانہ
دس روپے

فی کاپی
چار روپے

صدر دفتر :- نیاز منزل - ناظم آباد ۲/۷ کراچی ۱۸/۷

شاخ :- نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی ۳

منظور شدہ برائے مدارس کراچی - بموجب سرکلر نمبر ڈی رایف یو پی ۳۶۶۹ / ۶۲ / محکمہ تعلیم کراچی

پبلشر عارف نیازی نے مشہور آفسٹ پریس کراچی سے چھپوا کر ادارہ ادب عالیہ سے شائع کیا

دائیں طرف کا صلیبی نشان اس بات کی علامت ہے کہ آپ کا چندہ اس شمارے کے ساتھ ختم ہو گیا

فہرست

۴۷ واں سال	اکتوبر و نومبر سالنامہ ۱۹۶۸ء	شمارہ ۱۰ و ۱۱

تنقید ——— ۱۱۹

شاعری ——— ۱۳۲

افسانہ ——— ۱۵۳

ناول اور ڈرامہ ——— ۱۷۶

تحقیق ——— ۱۹۷

تجزیہ ——— ۲۱۹

بسلسلۂ جشنِ یادگارِ غالبؔ

نگارِ پاکستان

"مسائلِ ادب نمبر" کے بعد ایک اور اہم خصوصی شمارہ

غالب نمبر

شائع کر رہا ہے

جو جنوری و فروری سنہ ۱۹۶۹ء کی مشترکہ اشاعت ہو گی۔ یہ خصوصی شمارہ غالب کی عظیم شخصیت اور "نگار" کی دیرینہ ادبی روایات کے شایانِ شان ہو گا۔

قیمت........ تین روپے

(ادارہ)

ملاحظات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

"نگار" نے اپنی تاریخ آغاز جنوری ۱۹۲۳ء سے لے کر آج تک اپنے خصوصی شماروں اور سالناموں کے ذریعے جس سنجیدہ ومتحرک علمی و ادبی روایت کو استوار کیا ہے وہ ادب کے قارئین سے چھپی ہوئی نہیں ہے جولائی ۱۹۶۲ء میں لکھنؤ سے کراچی منتقل ہوجانے کے بعد نگار کی روایت بعض نئے تقاضوں اور نئے مسائل سے ہمکنار ہوئی اور اپنے نئے لکھنے والوں، نئے پڑھنے والوں اور نئے چاہنے والوں کے سہارے آگے بڑھی ۔ چنانچہ انھیں کے مشوروں اور انھیں کی خواہشوں کے احترام میں اس کے رنگ روپ میں کچھ تبدیلیاں اور کچھ اضافے بھی ہوئے ۔ اس سے پہلے نگار کے خصوصی شماروں یا سالناموں کی ضخامت زیادہ سے زیادہ ڈیڑھ سو صفحات ہوتی تھی ۔ کراچی آنے کے بعد اس کے صفحات میں اضافہ کیا گیا، ماہانہ پرچہ چھپن صفحات کے بجائے اسی صفحات پر شائع ہونے لگا ۔ اور سالناموں کی ضخامت پہلے کے مقابلے میں کئی گنا بڑھادی گئی ۔ اس نئی فضا میں جہاں نگار کے قارئین اور قلمی معاونین کا حلقہ وسیع سے وسیع تر ہوا وہاں اس کے موضوعات کو بھی وسعت دی گئی ۔ جن حضرات نے

۱۔ نیاز نمبر حصہ اول و دوم	۱۹۶۳ء	۷۵۰	صفحات
۲۔ تذکروں کا تذکرہ نمبر	۱۹۶۴ء	۳۵۰	"
۳۔ جدید شاعری نمبر	۱۹۶۵ء	۳۲۰	"
۴۔ اصناف ادب (نثر) نمبر	۱۹۶۶ء	۳۰۰	"
۵۔ اصناف شاعری نمبر	۱۹۶۷ء	۳۲۰	"

کا مطالعہ کیا ہے وہ ان خوشگوار تبدیلیوں کا بخوبی اندازہ کرسکتے ہیں جو کراچی آنے کے بعد نگار کی ضخامت اور موضوعات میں ہوئی ہیں، زیر نظر سالنامہ "مسائل ادب نمبر" اس نئی روایت اور نئے سفر کا نشانِ منزل ہے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ نگار نے اردو میں جس ادبی روایت کا چراغ روشن کیا ہے اس کا تعلق ہمیشہ علم وفن کے سنجیدہ، اہم اور اساسی مسائل سے رہا ہے اس لحاظ سے آپ نگار کو کلاسیکی ادب کا نمائندہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ کلاسیکی ادب سے مراد یہاں ادب عالیہ سے ہے اس لئے کہ کلاسیکیت بمعنی قدامت

کبھی اس کا معیار نہیں رہا۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ نگار کی فضا شروع ہی سے علّامہ نیاز فتح پوری جیسے خلاق رومان نگار اور مجنوںؔ و فراقؔ جیسے جمالیاتی قدروں کے دلدادہ، فکر و شعور کے گرویدہ، اور ادب کی جدید تر مثبت قدروں کو ہر وقت اپنانے کے لئے آمادہ نقادوں کے زیرِ سایہ رہی ہے۔ یہ تینوں نام اُردو ادب کے بہت بڑے کلاسیکی بھی ہیں اور رومانی بھی، ان کے یہاں قدیم کی عظمت و احترام اور جدید کی اہمیت و استقبال دونوں کا پیغام ملتا ہے، یہ اسی پیغام کا اثر رہا ہے کہ نگار نے ہمیشہ علم و ادب کے نئے تقاضوں اور فکر و فن کے تازہ تر میلانات کو اپنایا بھی ہے اور اپنے قارئین و قلمی معاونین کو ان پر غور و فکر کی دعوت بھی دی ہے۔ زیرِ نظر سالنامہ "مسائل ادب نمبر" اسی سلسلۂ روایات کی ایک کڑی ہے۔ جیساکہ سالنامے کے نام سے ظاہر ہے یہ زندگی اور فن کے تازہ تر رجحانات، جدید تر قدروں اور اہم عصری میلانات پر سوچنے کی دعوت بھی دیتا ہے اور ایک نتیجہ خیز مباحثے کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ اس مباحثے میں جہاں، ہمارے بہت سے اکابر اور بزرگ نقاد شریک ہیں وہاں مجتبیٰ حسین، جمیل جالبی، سید ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر محمد حسن سلیم احمد، سجّاد باقر رضوی، شمیم احمد، پروفیسر انجم اعظمی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، سلیم اختر، دیوندر اسّر جیسے اپنے عہد کے نباّض، نقاد اور نقیب اہل قلم بھی شامل ہیں، حق بات یہ ہے کہ اگر اس محفل میں مجنوںؔ گورکھپوری، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، آل احمد سرور، ڈاکٹر شوکت سبزواری، احتشام حسین، پروفیسر وقار عظیم ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، رشید حسن خاں اور بعض دوسرے اکابرِ اہلِ قلم کے ساتھ ساتھ افکارِ تازہ کے مندرجہ بالا نمائندے شریک نہ ہوتے تو "مسائل ادب نمبر" کے مباحث بہ اعتبارِ نتائج و مطالب اسقدر جامع اور مفید مطلب نہ ہوتے، میں اس سلسلے میں اپنے سارے بزرگوں اور دوستوں کا شکر گذار ہوں کہ انھوں نے ادب کی تاریخ میں ایک تازہ تر نشان قائم کرنے میں نگار کی امداد فرمائی۔

یہ نشان اہم بھی ہے اور اردو صحافت و ادب کی تاریخ میں نیا بھی، اس سے پہلے اس موضوع پر کوئی کتاب یا کوئی خاص نمبر میری نظر سے نہیں گذرا، گویا ہمارے ادب کو مسائل کی روشنی میں، اس سے پہلے دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی ورنہ جو لوگ ذرا بھی زندگی اور ادب کا شعور رکھتے ہیں انھیں اندازہ ہوگا کہ آج کا انسانی معاشرہ طرح طرح کے مسائل سے گھرا ہوا ہے، ان مسائل سے ادب بھی مستثنیٰ نہیں ہے۔ ان مسائل میں سے بعض اہم ہیں بعض کم اہم، بعض غیر اہم، بعض دیرپا ہیں، بعض وقتی، بعض عملی ہیں بعض نظری لیکن ہیں، اور انسانی ذہن کو ایسی الجھن میں ڈالے ہوئے ہیں کہ کوئی باشعور آدمی جو علمی و ادبی مطالعے کا بھی مدعی ہو، ان مسائل کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کر سکتا، ظاہر ہے کہ ہمارا ادب اور ہمارے ادیب بھی۔ ان مسائل سے بے نیازانہ نہیں گذر سکتے تھے۔ چنانچہ گذشتہ پندرہ سال میں اِن مسائل پر انفرادی حیثیت سے بہت کچھ سوچا گیا ہے اور بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن انتشار چونکہ اس عہد کی خصوصیات میں سے ہے اسلئے جو کچھ لکھا گیا زیادہ تر منتشر رہا اور ادب کے ایک عام قاری کی نظر سے جو کچھ گذر گیا وہ اسی کو سبب سمجھ کر عجیب قسم کے مغالطوں اور الجھنوں کا شکار ہو گیا۔ "مسائل ادب نمبر" اس ذہنی الجھن کا حل ہے۔ اس میں ادب کے سارے ممتاز لکھنے والوں کی رائیں شامل ہیں اور اگر ادب کے باشعور قارئین فی الواقع یہ جاننا چاہیں کہ

ادبی مسائل سے کیا مراد ہے؟ ہمارے ادب کے مسائل کیا ہیں؟ ان مسائل کے بارے میں مختلف ناقدین کس کس انداز سے سوچ رہے ہیں؟ ان مسائل کے افادی اور غیر افادی پہلو کون کون سے ہیں؟ یہ مسائل کیوں اور کب سے پیدا ہوئے اور بیسویں صدی عیسوی کے ادب میں ان مسائل نے کن کن تازہ رجحانات و میلانات کو جنم دیا ہے؟ تو مجھے یقین ہے کہ زیرِ نظر "مسائل ادب نمبر" پوری پوری رہنمائی کرے گا۔ اس لئے کہ اس نمبر کے تقریباً سارے مضامین تازہ ہیں اور موضوعات کی تقسیم و تخصیص کے ساتھ مختلف ادیبوں سے لکھوائے گئے ہیں اور اس نہج سے کہ پورا نمبر، ادب کے سارے مسائل کا ترجمان بن جائے، افسوس کہ سالنامے کی اشاعت میں غیر معمولی تاخیر ہو جانے کے سبب، بعض مقالات اس سے پہلے دوسرے رسالوں میں شائع ہو گئے۔ لیکن یہ مقالات ایسے نہیں ہیں جن کی افادیت و تازگی تکرار اشاعت سے متاثر ہو سکے ــــ بلکہ مسائل ادب نمبر میں شامل ہو کر یہ مقالات اپنے اصل منظر و پس منظر کے جلو میں آ گئے ہیں اور ان کی قدر و قیمت کچھ اور نکھر گئی ہے۔ اب رہا وہ آخری سوال جو ایسے موقعوں پر ہمارے مدیر کرتے ہیں کہ یہ سالنامہ بلحاظ معیار و مقدار کیسا ہے؟ سو اس کا جواب قارئین کے ناخن کا قرض ہے، وہ انھیں ادا کرنا چاہئے۔

سب سے آخر میں مجھے اپنے شرکائے کار برادرم عارف نیازی، مجتبیٰ وزیری پانی پتی، اور رشید محمد قریشی عالم علی خاں اور نظیر الحسن صاحب کے انہماک و توجہ کی داد البتہ دینی ہے اس لئے کہ انھیں کی کوششوں سے "مسائل ادب نمبر" جلد سے جلد تکمیل کو پہنچا اور انھیں کی بدولت میں سالنامے کے ہجوم کار سے آسان گزر گیا۔

خیالات

نئے تقاضے اور لازوال ادب

(مولانا نیاز فتحپوری)

"ادب کے نئے تقاضے" اس عنوان سے غالباً مقصود زمانے کے نئے تقاضے ہیں کیونکہ ادب کا کوئی تقاضا نہیں ہوتا۔ تقاضا ہوا کرتا ہے زمانے کا، ماحول کا، جو بہ لحاظ ضرورت ہماری زندگی، ہماری تہذیب، ہمارے رجحانات، ہماری ذہنیت اور اس کے ساتھ ہمارے لٹریچر کو مختلف سانچوں میں ڈھالتا رہتا ہے۔

پھر اگر "نئے تقاضے" سے وہ تمام باتیں مراد ہیں جو مجموعی طور پر ہماری ہیئت اجتماعی، ہمارے نظام معاشرہ، ہمارے کلچر ہماری اخلاقی زندگی اور مادی ترقی پر اثر انداز ہوتی ہیں تو اس صورت میں "ادب و ادبیات" کا مفہوم اور اس کا دائرۂ عمل بہت وسیع ہو جائے گا اور اس میں تمام ان علوم و فنون کو بھی جگہ دینی پڑے گی۔ جو عمرانیات، اخلاقیات، جمالیات اور تربیت فکر و ذہن سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن اگر ادب سے مراد محض ادب لطیف یا شعر و شاعری ہو تو پھر گفتگو بہت محدود ہو جائے گی، کیونکہ جس حد تک زبان و بیان یا فنی محاسن کا تعلق ہے اس میں ہم نہ علوم حکمیہ کا ذکر کر سکتے ہیں اور نہ علوم اخلاقی کا۔

بہر حال اس سلسلے میں سب سے پہلا سوال ہمارے سامنے ادب کی "مقصدیت" کا آتا ہے، یعنی اگر ادب و ادبیات کا وہی وسیع مفہوم قرار دیا جائے جو انسان کی اخلاقی و عمرانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے، تو بے شک زمانے کے تقاضے سے ہم اسے متعلق کر سکتے ہیں اور اس سلسلے میں "لازوال ادبی تخلیق" کی مثالیں بھی کافی مل سکتی ہیں لیکن اگر اس سے مراد صرف ادب لطیف یا شعر و شاعری ہو تو پھر زمانے کے تقاضے کا سوال بھی باقی نہیں رہتا۔ چہ جائیکہ اس حیثیت سے کسی غیر فانی پارۂ ادب کی تخلیق، کیونکہ ایک آرٹسٹ زمانے کے تقاضوں کو نہیں دیکھتا اور وہ اسی وقت کوئی لازوال تخلیق کر سکتا ہے جب مصالح زندگی کے تقاضوں سے خالی الذہن ہو کر وہ محض اپنے ذہن، اور اپنے فطری میلان کے تقاضے کو پورا کرے۔

آرٹ۔ بڑی خود سر، بڑی سرکش، بڑی خود پرست چیز ہے۔ اور وہی آرٹسٹ بہترین آرٹسٹ ہو سکتا ہے جس میں سب سے زیادہ انانیت یا (EGO) پایا جائے۔ ایک آرٹسٹ اپنے انفرادی و طبعی تقاضے کے سوا زمانہ کیا، خدا کے تقاضے کی بھی پروا نہیں کرتا۔ اور اسے بری سی بات کہنے کا بھی اتنا ہی حق حاصل ہے جتنا ایک معلم اخلاق کو اچھی بات کہنے کا۔ وہ تمام مصالح دینوی سے بے نیاز ہے۔ اس کی دنیا میں تقاضا کوئی چیز نہیں۔ اس کے یہاں اصل چیز محض جمالیات ہے اور اس ذوق کی تسکین کے لئے وہ سب کچھ کرتا ہے خواہ کوئی پسند کرے یا نہ کرے، دنیا کو اس کی ضرورت ہو یا نہ ہو۔ یہاں تک کہ

وہ حیوانیت کو بھی ایک (CREED) بنا دینے میں تامل نہیں کرتا۔

قدیم اسپارٹا میں کمزور اولاد اور بڈھے باپ کو ہلاک کر دینا بڑا مستحسن امر سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح قدیم ایران و فینیقیا میں بچوں کو خوشی خوشی قربان گاہ پر چڑھا دیا جاتا تھا۔ لیکن شاید یہ کہ لوگوں کو معلوم ہوگا کہ ان مکروہ و معیوب رسموں کی بنیاد سب سے پہلے وہاں کے شاعروں ہی نے ڈالی تھی۔ اور بہترین پارۂ ادب وہی سمجھا جاتا تھا جو ان وحشیانہ جذبات کے ابھارنے میں بہت زیادہ معاون ثابت ہو۔

یونان کے دور صنم پرستی کے بہترین پارہائے ادب وہی ہیں جو جیو پر وتیس، اڈونس وغیرہ کی حیات معاشقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالانکہ اخلاقی نقطۂ نظر سے وہ حد درجہ شرمناک ہیں۔ عریانی غیر سنجیدہ بات ہے لیکن وینس کے عریاں مجسمے آج بھی گھروں کی زینت ہیں۔ شاعر بھی آرٹسٹ ہے اس لئے جب تک خود اس کی روح کا کوئی جزو شعر میں شامل نہ ہو وہ غیر فانی شعر پیش نہیں کر سکتا اور یہ ضروری نہیں کہ اس کی روح زندگی کے ہر عملی نظام کی ہم آہنگ ہو۔ تخیل و عمل دونوں میں ایک قسم کا عناد پایا جاتا ہے۔ صناع کا نفسیاتی رجحان اس کا اپنا ذاتی و انفرادی رجحان ہوا کرتا ہے، اور اس کو کبھی ہم مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ اپنے آرٹ میں زمانے کے اقتضاء یا مصالح دنیوی کا بھی لحاظ رکھے یا خود وہ اصولِ اخلاق کا پابند ہو۔

کسی شخص نے کارلائل سے تعجب کے ساتھ پوچھا کہ "گیٹے جرمنی کا بہت بڑا شاعر تھا لیکن اس کی اخلاقی حالت مشتبہ تھی یہ کیا بات ہے؟" کارلائل نے جواب دیا "یہ اعتراض بالکل ایسا ہی ہے جیسے تم آفتاب سے یہ شکایت کرو کہ وہ تمہارے پائپ کا تمباکو کیوں نہیں سلگاتا۔"

بہر حال ہم کسی شاعر یا آرٹسٹ سے کوئی اخلاقی مطالبہ نہیں کر سکتے۔ اگر اس کی اخلاقی حالت اچھی نہیں ہے تو ہم اس سے نہیں کہہ سکتے کہ تم اچھے شاعر ہو تو اچھے انسان بھی بنو، کیونکہ وہ اس کے جواب میں کہہ سکتا ہے کہ تم اچھے انسان ہو تو اچھے شاعر بھی بنو۔ حالانکہ اچھا انسان بننا تو ایک حد تک ہمارے اختیار میں ہے لیکن اچھا شاعر بننا کوشش کے بعد بھی آسان نہیں۔

اب اس مسئلے پر موجودہ زمانے کے پیش نظر واقعاتی حیثیت سے غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ دور خالص مادی و عملی زندگی کا میکانیکی دور ہے اور اگر کوئی قوم زندہ رہنا چاہتی ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ تمام مسائل حیات میں اس حقیقت کو سامنے رکھ کر دوسری قوموں کے دوش بدوش چلے بلکہ ان سے آگے بڑھ جانے کی کوشش کرے گویا اس وقت تمام عوامل حیات کی بنیاد اس زندہ، متحرک اور سکون ناآشنا رجحان پر قائم ہے اور زمانے کا اقتضاء یہ ہے کہ جینا ہے تو مادی ترقی کرو، ظاہر ہے کہ یہ مقصد صرف علوم و فنون کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے۔ شعر و شاعری یا ادبِ لطیف سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ کیونکہ آپ کسی شاعر یا ادیب کو مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ زندگی کا مقصد صرف مادی ترقی قرار دے اور اگر اس نے محض مصلحت وقت یا ضرورت زمانہ کے پیش نظر کچھ لکھا بھی تو وہ لازوال ادب نہیں ہو سکتا۔ محض وقتی اور عارضی ادب ہوگا۔ بالکل بے جان بے روح اور زوال پذیر۔

کہا جاتا ہے کہ اب شعر و شاعری میں روائتی عشق و محبت کے سوئے ہوئے انفعالی جذبات کی گنجائش نہیں، بالکل درست لیکن افسوس ہے کہ جن ادیبوں اور شاعروں نے گل و بلبل، قیس و فرہاد کو ترک کر کے کسان، مزدور، ہتوڑا اور چھینی پر شاعری کی بنیاد قائم کی وہ بھی اس وقت تک کوئی لازوال ادب پیش نہیں کر سکے۔ بات یہ ہے کہ جو کچھ وہ کہتے ہیں محض نقالی ہے۔

تجربہ نہیں اور ادب کے ذریعے سے عملی روح اس وقت پیدا کی جاسکتی ہے جب شاعر و ادیب خود عملی انسان ہو، اور شدائد زندگی جھیل کر زندگی کی عملی مقصدیت تک پہنچا ہو۔

یہی سبب ہے کہ روسی ادب میں جتنے نمونے لازوال ادب کے ہم کو مل جاتے ہیں، وہ کسی اور ملک کے ادب میں نظر نہیں آتے، چہ جائیکہ ہندوستان جہاں "ادب برائے زندگی" کا مقصد محض ایک سستی قسم کی مادی فارغ البالی ہے اور کسی بلند انسان کی تعمیر کا تصور یہاں کے ادیب کے سامنے نہیں۔

پھر ان حالات میں ہم اپنے ملک کے شاعروں اور ادیبوں سے یہ مطالبہ تو ضرور کرسکتے ہیں اور کرنا چاہئے کہ وہ زمانے کے اقتضاء کا ساتھ دیں، لیکن لازوال ادبی تخلیق کی توقع ہم ان میں چند ہی سے کرسکتے ہیں۔ وہ چند جو واقعی زندگی کی صعوبتیں جھیل چکے ہیں یا جو طبعاً وقت کی بات وقت کے لب و لہجہ میں کہنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

اردو شاعری میں نئے رجحانات کا سراغ ہمیں غالب کے وقت سے ملتا ہے، خود غالب نے بھی اپنے قدیم رنگ میں تبدیلی کی۔ لیکن صرف ٹکنیک و اسلوب کی حیثیت سے۔ حالی نے البتہ ٹکنیک و معنویت دونوں حیثیتوں سے بہت کچھ کیا اور اس میں شک نہیں کہ ان کا مسدس اس حیثیت سے یقیناً غیر فانی ادبی تخلیق ہے لیکن افسوس ہے اس زمانے میں کوئی اور ان کا حریف نہ ہوسکا۔ اس کے بعد اسماعیل میرٹھی پر ہماری نگاہ جاتی ہے اور پھر اقبال پر جن کی بعض نظمیں وقت کا تقاضا بھی ہیں اور غیر فانی ادب پارے بھی، لیکن یہ دور زیادہ تر وعظ و تبلیغ کا تھا، یعنی عملی جہاد تو انھوں نے نہیں کیا۔ لیکن اس کی فضا ضرور پیدا کی اور ذہن انسانی کی راہیں یقیناً بدل دیں، اسی زمانے میں بعض دوسرے شعرائ نے بھی ان کی تقلید کی لیکن وہ تقلید محض تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد بیشک وہ وقت آیا تھا کہ شاعر ان راہوں پر چل پڑتا اور ان میں سے بعض چلے بھی، لیکن چونکہ ان کی شاعری محض نظریے کی شاعری تھی تجربے کی نہ تھی، اس لئے وہ کوئی خاص جگہ پیدا نہ کرسکی۔ اور "بن کھلے مرجھا گئی"۔

جدیدیت ــــــ یعنی؟

(پروفیسر مجنوںؔ گورکھپوری)

اگر ہم برصغیر پاک و ہند کی گذشتہ ایک صدی کی ذہنی اور معاشرتی زندگی کا سرسری مطالعہ کریں تو ہم کو بہت واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر سے پہلے اور نصف آخر سے بیسویں صدی میں آج تک ہماری فکر اور ہمارے نصاب عمل میں کئی اعتبارات سے بہت بڑا فرق ہے ۔ اس فرق کو اجمالی طور پر چند الفاظ میں اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ جہاں تک ہماری زندگی میں حادثات و تغیرات اور نئے مسائل اور نئے میلانات کا سوال ہے، وہ پہلے بھی تھے اور آج بھی ہیں لیکن پہلے ان تغیرات اور بدلتے ہوئے میلانات اور اقدار کا ہم کو جو کچھ احساس تھا وہ غیر شعوری تھا اور اس کا اثر ہمارے فکر و اظہار اور ہمارے تخیل اور عمل پر غیر شعوری .... اور غیر ارادی طور پر پڑتا رہا ۔ آج ہمکو زندگی کی جلد جلد بدلتی ہوئی صورتوں کا شعوری طور پر احساس ہے اور شدّت کے ساتھ احساس ہے ۔ یہ نئے ذہن اور پُرانے ذہن کے درمیان بڑا سنگین فرق ہے ۔ آج ساری دنیا کے زندگی کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ جو حادثات اور انقلابات تاریخ کے گزشتہ ادوار میں ایک صدی یا نصف صدی میں رونما ہوتے تھے ان سے بہت زیادہ حادثات اور انقلابات اب ہر دس سال یا پانچ سال کے بعد ظاہر ہوتے رہتے ہیں اور ہم کو اپنی فکر و عمل کا زاویہ بدلنا پڑتا ہے ۔ یہی نہیں بلکہ پہلے جو ہنگامے ہوتے تھے ۔ ان کا جغرافیائی رقبہ محدود ہوتا تھا اور اس رقبہ سے باہر کرۂ زمین کے دوسرے حصّے ان کے اثرات سے مامون رہتے تھے ۔ اور اب جیسا کہ ہمارا تجربہ ہم کو بتا رہا ہے ۔ اگر دنیا کے کسی چھوٹے سے چھوٹے خطے میں کوئی طوفان اٹھتا ہے تو اس کا اثر عالمگیر ہوتا ہے ۔ اس کے ارتعاشات زمین کے ہر گوشے میں انسان کی ذہنی اور عملی زندگی تک پہنچتے ہیں اور اس پر اپنا دباؤ ڈالتے ہیں ۔ ان تمام اسباب و حالات کا جو اثر ہمارے ذہن پر ہوتا ہے وہ شعوری طور پر ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ ہم کو ہر لمحہ یہ اثر ہمارے شعور میں کار فرما محسوس ہوتا ہے ۔

کہا جاسکتا ہے کہ موجودہ دور کے ذہن کی سب سے اہم خصوصیت زندگی کے بحران کا یہی شدید احساس ہے جو تردد (ANXIETY) کی حد تک پہنچا ہوا ہے ۔ ہم اپنے دور کو "تردد" کا دور کہہ سکتے ہیں اور اس دور کا آغاز یورپ کی پہلی جنگ عظیم کے بعد سے ہوتا ہے ۔ [illegible] ایک نقاد J. ISSAE نے ہمارے زمانے کی ایک بہت بڑی پہچان یہ بتائی ہے کہ "ہم زندگی کے مسائل [illegible] رکھتے ہیں" احساس کی یہ شدت ہیجان کی حد تک بڑھی ہوئی ہے

ہمارے زمانے کی سب سے بڑی مصیبت یہی ہے کہ یہ زمانہ سکراتی حد تک خود آگاہ ہے ۔ اتنا خود آگاہ کہ اس کا لازمی نتیجہ ذہنی انتشار اور بے یقینی ہے ۔ ہم جو کچھ سوچتے یا کرتے ہیں تو سوچتے اور کرتے وقت ہمارے اندر یہ فکر بھی کام کرتی رہتی ہے کہ ہم کیا کر رہے ہیں اور کیوں کر رہے ہیں ۔ ایسی حالت میں ہم جو عملی قدم اٹھاتے ہیں اس میں ہمارا یہ فکری میلان خلل انداز ہوتا رہتا ہے ۔ اور چونکہ سوچنے اور کرتے رہنے کا عمل بیک وقت جاری رہتا ہے ۔ اس لئے عمل کے نقائص کا احساس ہماری فکر کو بھی منتشر کئے رہتا ہے ۔

حالات و حوادث زندگی کے ہر شعبہ کی طرح ادب پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں ـــــ اردو ادب اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہے ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی (جس کو غدر کا غلط نام دیا جاتا رہا ہے) کے بعد سے اردو زبان و ادب میں بہت سے میلانات اور تحریکیں پیدا ہوئیں ۔ اب سے ایک چوتھائی صدی پہلے تک ان میلانات اور تحریکوں کا مقصد بہت صاف اور واضح تھا ۔ ان میں سے ہر ایک کا ایک نصاب تھا اور وہ ہمہ سمتی ہوتے ہوئے مجموعی طور پر کسی ایک سمت کی جانب اشارہ کرتا تھا ۔ اور اس کو اس کے مقصد کے اعتبار سے کوئی ایک عنوان دیا جا سکتا تھا، مثلاً سر سید کی تحریک جو علی گڑھ تحریک کے نام سے مشہور ہے یا عقلیت اور افادیت کے میلانات یا رومانی اور جمالیاتی میلان جس کے تحت ہم ساری تصوّر پرستی اور ماورائیت کو لا سکتے ہیں ۔ یا دوسری جنگ عظیم تک ترقی پسند تحریک کا زور جس سے ہمارے اندر نئی آگاہیاں پیدا ہوئیں اور ہم کو اپنی مادی زندگی کی اصل قدر اور منزلت کا شعور ملا ۔

ارضی، جسمانی اور مادّی زندگی کے برحق اور مقدس ہونے کا شعور ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی دین ہے یہ اور بات ہے کہ جو غلطی پہلے تصوریت کے مبلغ کر چکے تھے وہی غلطی ترقی پسندوں نے کی یعنی زندگی کی ثنویت اور جدلیت کو بھول کر وہ بھی زندگی کے ایک ہی رُخ پر ضرورت سے زیادہ زور دینے لگے اور ہم زندگی کے دوسرے رُخ سے کچھ بیگانہ سے ہو گئے ۔

آزادی ملنے کے بعد سے اب تک اردو ادب میں دراصل کوئی دوسری تحریک یا کوئی ایک دوسرا میلان وجود میں نہیں آیا ۔ ادب کا مارکسی نظریہ جو کچھ ہم کو دے سکتا تھا دے گیا اور جو کچھ وہ دے گیا وہ نئی نسل کے شعور میں جذب ہو چکا ہے ۔ آج ترقی پسند تحریک برائے نام باقی تو ہے لیکن اس میں وہ دم نہیں ہے جو پہلے تھا اور اس کا سبب یہ ہے کہ اب وہ ہمارے فکر و عمل میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتی ۔ ہر تحریک کچھ ناگزیر عوامل اور محرکات کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے ۔ اور اس کا ایک مخصوص مقدر ہوتا ہے ۔ ایک میعاد کے بعد جب اس مقدر کی تکمیل ہو چکتی ہے تو وہ تحریک یا تو ختم ہو جاتی ہے یا بیکار ہو جاتی ہے ۔ اب یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا آج بھی کوئی ایک میلان یا تحریک ہے جو ہمارے نظام فکر اور ہماری تخلیقات پر غالب ہو ...... جس طرح کہ گذشتہ تحریکیں اور میلانات غالب رہ چکے ہیں ۔ اگر غور سے مطالعہ کر کے ایمانداری کے ساتھ جواب دیا جائے تو کہنا پڑے گا کہ اس وقت ادب میں کوئی نئی تحریک نہیں چل رہی ہے اور آج کی ادبی تخلیقات کسی ایک میلان کی نمائندگی نہیں کرتیں ۔ آج جتنے لکھنے والے ہیں اتنے ہی میلانات ہیں ۔ تحریک کا کوئی سوال نہیں ۔

کچھ عرصہ سے ہندوستان اور پاکستان میں ایک اصطلاح کا زور بڑھا ہوا ہے جس کو خواہ مخواہ کوئی ایک میلان

سمجھا جارہا ہے یہ جدیدیت کی اصطلاح ہے جو اردو ادب میں اور بہت سی اصطلاحات کی طرح انگریزی سے ماخوذ ہے برصغیر کے دونوں ممالک میں جدیدیت پر آئے دن مذاکرے اور مباحثے ہوتے رہتے ہیں اور مختصر غیر رسمی صحبتوں میں بھی اس کا بڑا چرچا ہے۔ سب سے پہلے تو جدیدیت کی اصطلاح ہی کے بارے میں سوال کیا جا سکتا ہے کہ یہ اصطلاح کس قاعدے سے بنی ہے اور انگریزی میں جو دو الفاظ رائج ہیں ان میں سے اس کو کس کا مترادف سمجھا جائے۔ جدیدیت سے Modernity مراد ہے یا Modernism جو لوگ کہ جدیدیت کا نعرہ لگا رہے ہیں، خود ان کے ذہن صاف نہیں ہیں اور وہ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ جدیدیت Modernity ہے یا Modernism۔ ہم عام طور سے "یت" کا لاحقہ "ISM" کے لئے لاتے ہیں۔ جیسے اشراقیت، مشائیت، رومانیت، ماورائیت، عینیت، مادیت وغیرہ۔ اشراقیت اور اشراقی سے ماخوذ ہے۔ مشائیت، مشائی سے، ماورائیت ماورائی سے، مادیت مادی سے، رومانیت، رومانی سے۔ عینیت، عینی سے۔ لہٰذا اگر کوئی لفظ عربی فارسی یا اردو میں جدیدی ہوتا تو اس سے جدیدیت کا لفظ مشتق ہو سکتا تھا۔ Modernism کے لئے اگر کوئی اصطلاح قاعدے سے بن سکتی ہے تو وہ جدتی سے جدتیت ہوگی۔ جدتی ہمارے لئے نامانوس ضرور ہے لیکن جس طرح بدعت سے بدعتی۔ علت سے علتی۔ حیرت سے حیرتی۔ شامت سے شامتی بنایا گیا ہے۔ اسی طرح جدت سے جدتی بنایا جا سکتا ہے اور جدتی سے جدتیت کی اصطلاح بن سکتی ہے اور یہ اصطلاح Modernism کی قائم مقام ہوگی۔ Modernism عام طور پر ہر "ISM" کی طرح ایک عقیدہ یا ادعائی نظریہ کا مترادف ہے اور اچھے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا۔ عام طور سے "کل جدید" لذیذ" یعنی جدت کے خبط کو Modernism کہتے ہیں۔ Modernity، Modernism کے برخلاف صحت مند زندگی کی علامت اور اس کی بقا اور ارتقا کی ضمانت ہوتی ہے اور Modernity کے لئے اردو میں ہمارے خیال میں جدت کا لفظ کافی ہے Modernity یا جدت زندگی کی صحیح رفتار یعنی اس کے صحیح سمت میں آگے بڑھتے رہنے کا نام ہے۔ زندگی کیلئے Modernity نہ صرف پسند یا ناپسند کی بات ہے بلکہ ناگزیر ہے Modernity یا جدت اٹھا ہوا قدم ہے اور جو شخص یا جو گروہ اس پیش قدمی کی مخالفت کرتا ہے وہ یا تو یہ چاہتا ہے کہ ہم ایک مقام پر قدم جمائے کھڑے رہیں یا الٹے پاؤں چھوڑی ہوئی منزلوں کی طرف واپس چلے جائیں۔ یہ دونوں میلانات زندگی کی تخلیقی اور ارتقائی فطرت کے خلاف ہیں۔

اب اصل موضوع کی طرف پھر آئیے۔ اگر ہم بہت سے غلط الفاظ کی طرح جدیدیت کے لفظ کو درست مان لیں۔ اس لئے کہ یہ رائج ہو چکا ہے تو سوال یہ ہے کہ "جدیدیت" ادب میں کس فکری رجحان یا عملی میلان کا نام ہے۔ راقم کو ہندوستان و پاکستان میں گذشتہ تین چار سال کے اندر اکثر ایسے مذاکروں، ادبی جلسوں، یا غیر رسمی صحبتوں میں حصہ لینا پڑا ہے جن میں جدیدیت پر تقریری یا تحریری بحثیں ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں جتنی تقریریں سننے میں آئیں اور جتنے مقالے مختلف موقعوں پر پڑھے گئے اور جتنے مضامین رسالوں میں شائع ہوئے وہ اپنی تمام طویل بحث کے باوجود کچھ الجھے ہوئے معلوم ہوتے تھے یا پھر بے نتیجہ تھے۔ ہم ان تمام مذاکرات اور مقالات کا جب تجزیہ کرتے ہیں تو صاف پتہ چلتا ہے کہ جدیدیت کسی ایک میلان یا کسی ایک سمت کی نمائندگی نہیں کرتی۔ کبھی کوئی لاشعور پر زور دیتا ہے اور اس کو جدیدیت کہتا ہے۔ کبھی کوئی فرانس کے مشہور ناول نگار سارتر کی تقلید کرتا ہے اور بغیر اچھی طرح سمجھے ہوئے وجودیت

کے نظریے کی حمایت کرتا ہے اور کبھی کوئی شعور کی رو (Stream of consciousness) کی تبلیغ کرتا ہے اور ان میں سے ہر شخص کو اصرار ہے کہ اس کا پیش کیا ہوا زندگی اور ادب کا نظریہ جدیدیت ہے ۔ ہمارے سامنے بعض ایسے ملفوظات اور مضامین بھی ہیں جن میں کسی نہ کسی حد تک مندرجہ بالا تمام میلانات باہم مخلوط معلوم ہوتے ہیں اور ان سے ذہن بھول بھلیاں ہو کر رہ جاتا ہے ۔ راقم کو بعض ایسے نوجوان ادیبوں سے بھی تبادلۂ خیالات کا موقع ملا ہے جو کھلے یا ڈھکے الفاظ میں یہ کہتے ہیں کہ سرے سے کسی قدر کے قائل ہی نہیں ۔ ابھی دس پندرہ سال کی بات ہے کہ ہم "فراریت" یا پناہ گزینی کو سب سے بڑی نامردی سمجھتے تھے اور روایتی یا کلاسیکی ادب کے بیشتر حصے کو "فراری" بتاتے تھے ۔ لیکن اس اقدار کے سرے سے نہ قائل ہونے کو کیا کہا جائے ۔ ایک ہم عصر شاعر کا ایک خاصا خوبصورت شعر ہے جس کا دوسرا مصرعہ ہے "نہ زندگی کی تمنا نہ زندگی سے گریز" مگر آخر یہ کون سی منزل ہے اور آگے کس منزل کا پتہ دیتی ہے؟ قدیم سے قدیم زمانے سے آج تک کوئی نظامِ فکر ایسا نہیں جو ہم کو کچھ دے نہ گیا ہو اور جس کے صحت بخش عناصر انسان کی زندگی کے مزاج میں جذب نہ ہو گئے ہوں ۔ لاشعوریت ہو یا وجودیت ، زندگی اور ادب کا سماجی نظریہ ہو یا شعور کی رو کا نظریہ ، ان سب میں کچھ نہ کچھ ایسے عناصر ملیں گے جو زندگی کی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں اور جو اس قابل ہیں کہ ان کو سمجھ کر قبول کیا جائے اور سلیقے کے ساتھ ان کو زندگی اور ادب کے نصاب کا جزو بنا یا جائے ۔ لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ ہر نظریہ کو اس کے تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے اور یہ سمجھنے کی کوشش کی جائے کہ کس ماحول کے کن موثرات نے اس نظریہ کو جنم دیا ہے اور اس کے کون سے عناصر اپنے وقت کے ساتھ مخصوص ہیں اور کون سے عناصر ایسے ہیں جو پائیدار قدریں رکھتے ہیں ۔ کون سے عناصر ذاتی مزاج اور نجی زندگی کے سوانح کی پیداوار ہیں اور کون سے عناصر عام انسانیت کے لئے نئی یافت کا حکم رکھتے ہیں ۔

یہاں اس کا موقع نہیں کہ مذکورہ بالا نظریات پر تفصیل کے ساتھ بحث کی جائے ۔ اسی لئے کہ ان میں سے ہر نظریہ ایسا ہے جس پر طویل اور مفصل بحث کی ضرورت ہے ۔ لیکن ایک بات یاد رکھنے کے قابل ہے ان تمام نظریات میں جو بات مشترک ہے وہ یہ ہے کہ ہر نظریہ کسی نہ کسی لحاظ سے انفرادیت یا شخصی مزاج پر زور دیتا ہے اور ہیئت اجتماعی اور اس کے مفروضات اور مسلّمات سے انحراف کر کے مفکر یا ادیب کی اپنی شخصیت اور اس کے اپنے مزاج کے اظہار کے لئے گنجائش پیدا کرتا ہے ۔ اگر ہم غور کریں تو یہ ایک ردعمل ہے ۔ زندگی اور ادب کے مارکسی سماجی نظریے نے اب سے بیس سال پہلے سماجی شعور اور اقتصادی عوامل پر اتنا زور دیا تھا کہ انسان ایک فرد کی حیثیت سے کچھ کھو کر رہ گیا تھا ۔ یہ صرف ہمارے برصغیر میں نہیں ہوا بلکہ دوسرے ترقی یافتہ ملکوں میں بھی یہی ہو تا رہا ۔ یہ نظریہ اس اعتبار سے بہت قابلِ قدر تھا کہ اس نے ہم کو ہماری بڑھتی ہوئی انفرادیت کے گورکھ دھندے سے نکالا اور ہمارے اندر اجتماعی زندگی کا ایک واضح اور پائیدار شعور پیدا کیا ۔ لیکن گذشتہ جنگ عظیم کے بعد کچھ ایسا محسوس ہونے لگا کہ صرف سماجی شعور پر اگر زور دیا جاتا رہا تو انسان من حیث الفرد محض مشین کا ایک پرزہ ہو کر رہ جائے گا اور اس کی فردیت ایک دم فنا ہو جائے گی ۔ اور اگر فردیت فنا ہو گئی تو تخلیق و اختراع کی قوت بھی مفقود ہو کر رہ جائے گی ۔ اس احساس نے ہمارے اندر میکانیکی مارکسیت اور بڑھتی ہوئی اجتماعیت کے خلاف ایک جذبہ پیدا کر دیا جو دیکھتے دیکھتے اتنا شدید ہو گیا کہ آج ہم زندگی اور ادب دونوں کو اپنی ذات اور اپنے شخصی شعور اور اپنی ذاتی زندگی کے داعیات اور مطالبات کی

روشنی میں دیکھنے لگے، جیساکہ پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے، آج ادب میں کوئی ایسا میلان کارفرما نظر نہیں آتا جو ہمہ گیر ہو اور زندگی کی ہمہ سمتی اصلیت پر محیط ہو اس وقت دنیا جس شکست و ریخت اور انتشار سے گذر رہی ہے، اس نے ہمارے فکر و عمل میں بھی ایک بحرانی کیفیت پیدا کر رکھی ہے اور ہم کچھ بوکھلائے ہوئے سے ہیں۔ دنیا کی تاریخ میں پہلے بھی ایسے دور آتے رہے ہیں لیکن پہلے لوگ شعوری طور پر اپنے دور کے بحران کا ایسا تیز احساس نہیں رکھتے تھے۔ وہ بحران کا جز و بن کر رہ جاتے تھے مگر آج ہم کو اپنے زمانے کے انتشار کا بہت تیز شعور بھی ہے جو ہم پر چھایا ہوا ہے۔ یہاں تک تو ہم کو اپنے دور کے ادیبوں کے ساتھ ہمدردی رہتی ہے۔ لیکن اگر ادب نام ہے اپنے دور کی زندگی کے تخلیقی عکس کا تو یہی بات ہم کو نئی نسل کے ادیبوں میں نہیں ملتی یا خال خال ملتی ہے۔ آج کا ادیب اپنے دور کے انتشار کو بھی صاف اور واضح طور پر پیش نہیں کر پا رہا ہے۔ ہمارے خیالات گڈ مڈ ہیں اور ہمارے تمام فکری اور عملی حرکات و سکنات کچھ مجذوبانہ سے معلوم ہوتے ہیں۔ اس وقت نئی نسل جن نظریات کا سہارا لے رہی ہے وہ اور بہت سے نظریات کی طرح مغرب سے مستعار ہیں۔ لیکن ان میں سے کوئی نظریہ ایسا نہیں جو حقیقت شناسی صفائی ذہن اور حسن اظہار کے ساتھ ہمارے ادب میں بھرپور جلوہ گر ہو۔ یعنی ہم صرف خلاء میں نظریات سے بحث کرتے ہیں اور یہ نہیں دیکھتے کہ اردو ادب کی کسی صنف میں کوئی نظریہ کامیابی کے ساتھ داخل ہو سکا ہے یا نہیں، لاشعور کے نظریے سے تو کسی نہ کسی حد تک ہمارا ادب مانوس ہو چکا ہے۔ شعور کی رو کی بھی کچھ ناقص مثالیں اردو ناولوں اور افسانوں میں ملتی ہیں، لیکن وجودیت تو ابھی تک محض وظیفۂ لب ہے اور اردو ادب کی کسی صنف میں کوئی ایسا کتاب نظر نہیں آتا جس کو ہم وجودیت کا نمائندہ کہیں۔

ان تمام نظریات میں کچھ نہ کچھ ایسے عناصر ملیں گے جو نئے ذہن کی تربیت میں صحت بخش ثابت ہو سکتے ہیں مگر ہم کو محتاط رہنا چاہیئے کہ کہیں کسی نظریہ کی کورانہ تقلید ہمارے شعور میں کوئی بگاڑ نہ پیدا کر دے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جب کوئی نظریہ پہلی بار ہمارے سامنے آئے تو ہم تنقید اور تفحص سے کام لیں اور یہ دیکھیں کہ وہ کس دور کی پیداوار ہے اور کن اسباب و عوامل کا نتیجہ ہے۔ اور اس میں کتنے عناصر ایسے ہیں جن کو آج بھی قبول کر لینا ہمارے لئے خیر و برکت کا سبب ہوگا۔ جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ ہم کو اردو ادب کی نئی نسل سے شکایت ہے یا ہم محض اعتراض کرنا چاہتے ہیں یا ہم اس نسل سے مایوس ہیں۔ نئی نسل اپنے حال میں مبتلا ہے، یہ حال بہت پیچیدہ ہے جس زمانے اور جیسے ماحول سے اس وقت ہمارا معاشرہ گذر رہا ہے اس کا لازمی نتیجہ انتشار و اختلال ہے۔ ادب کی تاریخ میں ایسے ادوار کی مثالوں کی کمی نہیں ہے کہ زندگی میں چاروں طرف سے طوفانی موجیں اٹھ رہی ہیں اور زندگی ایک بھنور ہو کر رہ گئی ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے یہ بھنور اتنا پیچ در پیچ نہیں ہوتا تھا اور اس کی جڑیں اتنی دور تک گہرائیوں میں نہیں ہوتی تھیں۔

ایسے ادوار نے بھی ادب پیدا کیا ہے اور یادگار ادب پیدا کیا ہے۔ وہ فن کوئی فن نہیں، وہ ادب کوئی ادب نہیں جو اپنے دور کے پورے عکس کا حامل نہ ہو۔ لیکن اگر ادب کو زندہ رہنا ہے تو اس میں مستقبل کی سمت کچھ اشارے بھی ہونا چاہئیں۔ اگر زندگی میں اضطراب و انتشار ہے تو ادب بھی اضطراب در آغوش اور انتشار بہ کنار ہوگا۔ ہم کو ادیبوں سے صرف یہ کہنا ہے کہ وہ اس حالت کو پیش کرتے وقت اظہار میں اضطراب یا انتشار نہ پیدا ہونے

دیں اور توازن اور ٹھہراؤ اور وضاحت اور صفائی کے ساتھ صورت حال کو اس کے اصلی روپ میں پیش کریں تاکہ ابلاغ کا پورا پورا حق ادا ہو سکے ۔

اس سلسلہ میں ہم کو اس نسل سے بھی کچھ کہنا ہے جس نے اب سے بیس پچیس سال پہلے تربیت پائی ہے اور جس کا شعور دوسری جنگ عظیم کے اختتام تک بالغ اور پختہ ہو چکا تھا اور جو اپنی تمام صلاحیتوں کو برعظیم کی تقسیم سے پہلے بروئے کار لا چکا تھا اس نسل میں وہ لوگ شامل ہیں جن کی عمریں اس وقت پچاس سے پچھتّر سال تک ہیں۔ اس نسل میں دو قسم کے لوگ ہیں۔ کچھ تو ایسے ہیں جو ہر حال میں قیادت اور سربراہی کے آرزو مند ہوتے ہیں ۔ یہ ہر نئے میلان اور ہر نئے نعرے کا اس لئے ساتھ دیتے ہیں کہ کہیں نوجوان ان کو قدامت پرست نہ سمجھیں اور وہ کہیں نئے کارواں کی گرد میں دب کر نہ رہ جائیں ۔ ان " سینگ کٹا کر بچھڑوں میں ملنے والوں " کو کسی میلان یا کسی تحریک یا کسی نظریے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا بلکہ ہم یہ کہیں گے کہ یہ چھچھلے ذہن رکھنے والے زندگی کے کسی مسئلے کو اچھی طرح سمجھنے کی قابلیت نہیں رکھتے۔ اس وقت ہمارے سامنے ایسے کئی ارباب ہیں جو ادب کی دنیا میں غیر معروف نہیں ہیں اور جو اس وقت "جدیدیت" کا نعرہ لگانے والوں کے ساتھ ہیں۔ اور کبھی وجودیت کی حمایت کرتے ہیں۔ کبھی شعور کی رَو کی ۔ کبھی لاشعور کے علمبردار ہیں ۔ کبھی سائنسی نظریہ ادب کے ۔ حالانکہ انھوں نے ان میں سے نہ تو کسی ایک کا غائر مطالعہ کیا ہے اور نہ وہ اس پر غور و فکر کی استعداد رکھتے ہیں ۔ ہم کو وہ دن یاد ہے جبکہ یہ لوگ کلاسکی ادب یعنی متقدمین کے شعری اور نثری کارناموں پر سر دھنتے تھے اور جب سنہ ۱۹۳۵ء کے بعد زندگی کی مادی اصلیت پر زور دیا جانے لگا اور ادب کا سماجی اقتصادی نظریہ ترقی پسند مصنفوں کی انجمن نے پیش کیا تو یہ لوگ اس ڈر سے کہ کہیں یہ سائے میں نہ پڑ جائیں ، ترقی پسندوں کے ساتھ ہو گئے اور ان کی ہر افراط و تفریط کی تعریف کرنے لگے اور اسلاف کے تمام اکتسابات کو بے قدر اور ناقابل لحاظ سمجھنے لگے ۔ اور آج جبکہ ادب کا مارکسی نظریہ اپنا کام کر چکا ہے اور ترقی پسند تحریک بے جان ہو کر رہ گئی ہے تو یہی نابالغ بڈھے "جدیدیت" کا سہارا لئے رکھے ہیں ۔ اس لئے کہ ان کو اپنے نام اور اپنی شہرت کی بقا کے لئے کوئی نہ کوئی نیا سہارا چاہیئے۔ نوجوان نسل کو ہماری طرف سے تنبیہ ہے کہ وہ ایسے لوگوں سے چوکنے رہیں وہ کسی وقت بھی ان کا ساتھ چھوڑ کر ان کی مخالفت کر سکتے ہیں۔ لیکن اسی پرانی نسل میں کچھ دوسرے قسم کے لوگ بھی ہیں جو نئی نسل کے جملہ حرکات و سکنات اور ان کے نظریات اور تخلیقات سے اپنے کو بہت اجنبی پاتے ہیں ۔
یہ لوگ زیادہ مخلص ہیں اور ان کی فکری مجبوریوں کو ہم سمجھ سکتے ہیں ۔ وہ نئی نسل سے کچھ گھبرائے ہوئے ہیں ۔ اس لئے کہ وہ اس کے بدلے ہوئے انداز کو سمجھنے سے قدرتی طور پر قاصر ہیں ۔ ان کو ہم یہ اطمینان دلانا چاہتے ہیں کہ نئی نسل کا مستقبل اتنا اندیشہ ناک نہیں ہے جتنا کہ وہ سمجھ رہے ہیں ۔ نئی نسل زندگی کے نئے راستوں کو ٹٹول رہی ہے اور اس کے نئے امکانات کا جائزہ لینے کے لئے پرانی ڈگر سے ہٹ کر طرح طرح کے خطرات سے دوچار ہونے کے لئے تیار ہے ۔ اس کو سیدھی سی مثال سے بڑی آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے اور یہ باپ اور بالغ اولاد کی مثال ہے۔ بالغ اولاد سے یہ توقع اپنی جگہ برحق ہے کہ وہ اپنی زندگی کی ہر نئی منزل پر اپنے بزرگوں کی یاد اور ان کا احترام قائم رکھے گی اور خود بالغ اولاد کے حق میں یہ ضروری ہے اس لئے کہ اسلاف کی کمائی اس کے لئے زادِ راہ کا حکم رکھتی ہے ۔ نئی نسل زندگی کی نئی منزلوں پر جو کچھ بھی حاصل کرتی جائے اسلاف جو کچھ حاصل کر چکے ہیں اس سے

کبھی بھی بے نیاز یا بے تعلق نہیں ہوا جا سکتا۔ زندگی اور زندگی کے جملہ اکتسابات ایک تاریخی تسلسل رکھتے ہیں، ایک بہت بڑے باعمل مفکر کا یہ کہنا بہت صحیح ہے کہ "ہم کو اپنے اسلاف کی تقلید تو نہیں کرنا ہے لیکن ان کے اکتسابات کی مثالوں کو سامنے رکھ کر ان سے بہت کچھ سیکھنا ہے۔ اور زندگی کے نئے مراحل کو طے کرنے میں ان سے کام لینا ہے" ٹینی سن TENNYSON کا یہ قول آج بھی ہمارے لئے شمع راہ بن سکتا ہے:۔

LET KNOWLEDGE GROW FROM MORE TO MORE

BUT MORE OF REVERENCE IN US DWELLE.

نئی تخلیقات اور نئے اختراعات کے لئے ماضی کے کارناموں کا تاریخی احترام ضروری ہے۔ بہرحال روئے سخن دراصل پرانی نسل کے لوگوں کی طرف ہے۔ اولاد کا کیا فرض ہے یہ بتا دیا گیا۔ لیکن فرض یک طرفہ نہیں ہے آباء و اجداد کا بھی کچھ فرض ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ وہ ہر قدم پر اپنے کو نوجوانوں حریف یا مقابل نہ سمجھیں، اور وہ نوجوانوں کے نئے اقدام سے وہ غیر مطمئن یا اندیشہ ناک جس قدر بھی ہوں ان کی بہترین دعائیں اور نیک خواہشیں نوجوانوں کے ساتھ بہرحال ہونا چاہئیں۔ نوجوان نئی منزلوں کی تلاش میں نئے راستوں پر ٹھوکریں بھی کھائیں گے، لڑکھڑائیں گے بھی، گریں گے بھی لیکن اگر ان کے اندر صالح توانائیاں ہیں تو وہ گرتے پڑتے بالآخر سنبھل جائیں گے اور سنبھل کر کوئی نہ کوئی صحیح اور ہموار راستہ نکال لیں گے۔

اس نکتہ کو ہم ایک تمثیل سے سمجھانا چاہتے ہیں۔ یہ تمثیل C.D. LEWIS کی کتاب ... A HOPE FOR POETRY سے لی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئی اور ہماری صدی کی پانچویں دہائی تک اس کا بڑا شہرہ تھا۔ وہ تمثیل یہ ہے:۔

> کسی گھر کا نوجوان بیٹا اپنے والدین کی سخت گیری اور اپنے موروثی کھیتوں میں پرانے تھکا دینے والے ڈھرے پر مسلسل کام کرتے کرتے عاجز ہو جاتا ہے اس کو یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ نہ صرف خود اس کو اور اس کے ماں باپ کو کچھ عرصہ تک آرام کرنے کی ضرورت ہے بلکہ کھیتوں کو بھی کچھ مہلت دینا چاہئے تاکہ وہ دم لے کر اپنے اندر روئیدگی اور بالیدگی کی نئی توانائیاں پیدا کر سکیں۔ اس خیال سے وہ کچھ پونجی لے کر اور رخت سفر باندھ کر دور دراز سفر پر چل پڑتا ہے والدین اس کو ڈھونڈھتے ڈھونڈھتے تھک جاتے ہیں اور پھر اس کا غم لے کر بیٹھ رہتے ہیں کچھ پڑوسی ماں باپ کے ساتھ واقعی اُنس رکھتے ہیں اور ان کے غم میں شریک رہتے ہیں۔ لیکن زیادہ تعداد ایسوں کی ہے کہ جو ہمدردی کے پردے میں طعن و تشنیع اور طنز و تضحیک کا اظہار کرتے ہیں۔ والدین کے کانوں میں طرح طرح کی افواہیں پڑتی رہتی ہیں جو زیادہ تر مایوس کرنے والی ہوتی ہیں۔ کبھی سننے میں آتا ہے کہ بیٹا سات سمندر پار چلا گیا ہے۔ کبھی خبر آتی ہے کہ وہ بیابانی غول کے ہاتھوں میں پڑ گیا ہے جو اس کو تباہ کر رہے ہیں۔ کبھی معلوم ہوتا کہ وہ فلاں ملک میں اوباش دوستوں اور آوارہ عورتوں کی صحبت میں اپنی ساری پونجی گنوا چکا ہے اور ٹکڑوں اور چیتھڑوں کو محتاج ہے۔ کبھی سنائی دیتا کہ وہ ایک ایسے ملک میں

پہنچ گیا ہے ۔ جہاں وہ اپنی زبان بھی بھول گیا ہے اور اپنے ماں باپ کے ننگ و ناموس کو خاک میں ملا رہا ہے ۔ کبھی اطلاع ملتی کہ وہ ایک سنسان ریگستان میں سرگرداں مارا مارا پھرتا رہا اور بالآخر پاگل ہوگیا ۔ اور کبھی خبر پہنچتی ہے کہ وہ کب کا مرچکا ہے ۔ وطن میں اس کے خلاف طرح طرح کی چہ می گوئیاں ہو رہی ہیں ۔ ایک اس کا باپ ہے جو عفو و درگذر کا جذبہ لئے ہوئے خاموش مسکراتا رہتا ہے ۔ نہ جانے کیوں اس کو یقین ہے کہ یہ سب افواہیں غلط ہیں ۔ اس کا بیٹا ایسا ناکارہ نہیں ہوسکتا ۔ اور پھر یکایک اس کا نوجوان بیٹا وطن واپس آجاتا ہے ۔ فلاکت زدہ اور بے حال نہیں بلکہ ہر لحاظ سے تندرست، مالدار اور پہلے سے کہیں زیادہ عقلمند اور تجربہ کار ۔ وہ بتاتا ہے کہ وطن سے بہت دور فلاں ملک میں ہزاروں ایکڑ زمین اس کے زیر کاشت رہی، اس کے بینک میں ایک معتد بہ رقم جمع ہے ۔ اس نے شادی بھی کرلی ہے اور اس کے خوبصورت اور تندرست بچے بھی ہیں ۔ والدین کہتے ہیں کہ ان کو ہمیشہ یقین تھا کہ ان کا بیٹا کارِ نمایاں کرکے آئے گا ۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ والدین کے لاشعور میں اپنے بیٹے کے سامنے کچھ کمتری کا بھی احساس ہے ۔

تو سنا! نوجوان نسل اپنی تمام سرگردانیوں، اور پریشانیوں، اپنی تمام ٹھوکروں اور بدراہیوں کے بعد کچھ نہ کچھ نئی یافت لے کر آئے گی جو اسلاف کے اکتسابات پر اضافہ ہوگی، اس کا ہم کو یقین ہے ۔

زبان اور ادب کے رشتے

(ڈاکٹر محمد احسن فاروقی)

ادب کا لفظ ہمارے یہاں انگریزی لفظ لٹریچر کے معنوں میں کچھ ہی عرصہ ہوا استعمال ہونے لگا ہے۔ اس سے پہلے اس لفظ کا تعلق عام اخلاق سے تھا اور اس سے وہی مراد لی جاتی تھی جو آجکل تہذیب یا کلچر سے لی جاتی ہے۔ ہر تہذیب یافتہ گھر میں ادب قاعدہ سکھایا جاتا تھا۔ اور اس کا جاننے اور برتنے والا باادب اور اس سے گریز کرنے والا بے ادب کہلاتا تھا۔ لفظ ادب عربی کا لفظ ادب ہی ہے جس کے معنے ہیں کسی قاعدے یا قطار میں آجانا۔ مگر زبان کے اس قاعدے کے ساتھ استعمال کے لیے جس کے لئے ہم اسے استعمال کرتے ہیں پہلے کے لوگ لفظ سخن استعمال کرتے تھے۔ میر کہتے ہیں ؎

سخن کو ریختہ کے پوچھے کون تھا اے میر　　پسند خاطر دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

مرزا غالبؔ فرماتے ہیں ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے　　کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

میر انیسؔ بھی جب اپنے فن میں کمال پر پہنچنے کی دعا مانگتے ہیں تو اقلیم سخن ہی کی بادشاہت چاہتے ہیں ؎

جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے　　اقلیم سخن میرے قلمرو سے نہ جائے

مگر لفظ سخن لفظ ادب سے زیادہ محدود ہے کیونکہ یہ انداز بیان ہی سے تعلق رکھتا ہے اور ادب سے مطلب اس سے زیادہ بھی اور بہت کچھ ہوتا ہے۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے سخن کے دائرے سے باہر آنے کی کوشش کی اور حالیؔ نے بہت جگہ انگریزی لفظ لٹریچر استعمال کیا اور ظاہر ہے کہ وہ اس لفظ کو ہماری زبان میں کھپانا چاہتے تھے، مگر جب وہ لوگ آئے جن کی بقول مولانا آزادؔ دونوں آنکھیں روشن تھیں یعنی انگریزی اور اردو دونوں سے واقف تھے تو لفظ سخن کے ناکافی ہونے کا تو انھیں احساس تھا ہی لٹریچر کو بھی اگر ناکافی نہیں تو اپنی زبان کے لئے ناموزوں ضرور پایا اور ادب کے لفظ کو اٹھایا جو کچھ ہی عرصہ میں اتنا مقبول اور معنی خیز ثابت ہوا ہے کہ ہم اسے انگریزی لفظ لٹریچر سے بہت بہتر کہہ سکتے ہیں۔ انگریزی لفظ لٹریچر لاطینی لفظ "لٹرائی" سے نکلا ہے، جس کے معنی ہیں لکھنا اور اس سے ہر وہ چیز مراد لی جاتی ہے جو لکھی اور چھپی ہو۔ چنانچہ اس تجارتی کمپنیاں اپنے سامان کی تفصیلات اور فہرستوں کو لٹریچر کہتی ہیں اور عام طور پر لوگ کہتے ہیں کہ فلاں معاملے یا مقدمے کے سلسلے میں میرے پاس بہت لٹریچر ہے۔ لٹریچر کے یہ وسیع معنی ابہام پیدا کرتے ہیں، اور صاحبان ذوق کے لئے تکلیف دہ ہیں، اسی لئے ٹامس ڈی کوئنسی نے انیسویں صدی کے شروع ہی میں ایک

مضمون لکھا جس میں لٹریچر کے دو دائرے قائم کئے، ایک لٹریچر آف نالج اور دوسرا لٹریچر آف پاور یعنی ایک محض علمی تحریریں اور دوسری زور دار تحریریں ہمارا لفظ ادب ان معنوں میں لٹریچر سے بہتر ہے کہ وہ "زور دار" تحریروں ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ زور یا پاور سے یہاں مطلب محض زبان یا طرز ادا یا اندازِ بیان نہیں ہے۔ اس میں زورِ فکر اور زورِ جذبات بھی آجاتے ہیں حالانکہ اصل .... ذریعہ زبان ہی ہوتی ہے اور زبان کی مخصوص نوعیت ہی سے ان کا وجود ثابت ہوتا ہے اور ان کا اثر قائم ہوتا ہے۔ زورِ بیان یا اندازِ بیان ادب کی امتیازی صفت ہے اور اس کے لئے لفظ سخن کافی ہے مگر جب لفظ سخن پر ہم ادب کو ترجیح دیتے ہیں تو ہمارا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ان تمام صفات کو گھیریں جو زبان سے کتنی ہی وابستہ ہیں مگر پھر بھی الگ کی جا سکتی ہیں اور اکثر یہاں تک الگ کی گئی ہیں کہ زبان کی اہمیت کو پس پشت ڈال دیا گیا ہے۔ زور سے مطلب ایک خاص تفریح۔ ذوق یا کیف ہے جو ہمیں تمام فنون لطیفہ سے حاصل ہوتا ہے، ادب اسے ہم تک پہنچانے کے لئے زبان استعمال کرتا ہے جبکہ دوسرے فن اسی مقصد کے ماتحت دوسرے ذرائع استعمال کرتے ہیں۔

غرض ادب کا لازمی ذریعہ زبان ہے اور اسی کے باادب استعمال سے وہ کیف پیدا ہوتا ہے جو تمام فنونِ لطیفہ کا حاصل ہے۔ ادب کی عام تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ "وہ فن ہے جو زبان کے ذریعہ اپنا اثر قائم کرتا ہے۔ اس کے ہم پلہ فن بت تراشی مصوری اور موسیقی ہیں جن کے ذریعۂ اظہار پتھر یا کوئی سخت دھات، صفحۂ قرطاس اور رنگ اور آواز ہیں مگر یہ سب ذرائع محدود ہیں۔ بت تراشی محض شکل کی ترجمانی کر سکتی ہے۔ مصوری رنگ و روپ تک جاتی ہے۔ اور موسیقی صرف کانوں ہی کو متاثر کرتی ہے۔ زبان لامحدود ذریعۂ اظہار ہے اور الفاظ جن سے یہ بنی ہے ہر قسم کے معنے رکھتے ہیں۔ شکل رنگ اور راگ تو ان میں ہے ہی اور اس سے آگے بڑھ کر یہ افکار کو بھی گھیرتے ہیں اور بہت سے اور کوائف کو پیش کر سکتے ہیں جن کے سلسلے میں دوسرے فن بالکل بے بس ہیں۔ زبان کتنی ہی لامحدود سہی مگر فن کے سلسلے میں اسکی حدیں ضرور ہیں۔ مثلاً زبان اس جسامت اور ان خدوخال اور رنگ و روپ کا بالکل ویسا اندازہ نہیں دے سکتی جیسا کہ ہمیں ہیئت گری یا مصوری میں ملتا ہے وہ ادیب کی دیکھی ہوئی تصویر کا ہو بہو نقشہ نہیں بلکہ ایسا نقشہ دیتی ہے، جس سے ہر متاثر ہونے والا اپنے پسند کی تصویر کا ہی نقشہ تصور کر سکتا ہے۔ یہ ایک طرح سے خامی کہی جا سکتی ہے، مگر دوسرے نقطۂ نظر سے یہ ادب کو دوسرے فنون سے زیادہ آفاقی اور زیادہ مقبول عام بنا دیتی ہے۔ کیونکہ ممکن ہے کہ مونالیسا کی شکل اور مسکراہٹ ہر شخص کو اتنی پسند نہ آئے جتنی لیانارڈو ڈا ونچی کو پسند آئی تھی مگر جب شاعر کہتا ہے ؎

پری پیکر نگارے شعلہ روئے لالہ رخسارے

یا :

I MET A LADY IN THE NEEDS
FULL BEAUTIFUL A FAIRY'S CHILD,
HER HAIR WAS LONG HER FOOT WAS LIGHT
AND HER EYES WERE WILD

تو ہر شخص کا دھیان اپنی مخصوص محبوبہ کی طرف جاتا ہے اور وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ شاعر نے اسی کا نقشہ کھینچا ہے، غرض ادب کو فنون لطیفہ میں سب سے اونچا درجہ دیا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کا ذریعۂ زبان دوسرے ذریعوں سے زیادہ پراثر ثابت ہو چکا ہے۔ زبان ایسی چیز ہے جس کو ہر فرد بشر ہر وقت کام میں لاتا ہے اور اس کے ذریعہ محض خشک مطالب ہی نہیں

ادا کرتا۔ شاید ہی کوئی ایسا شخص نظر آئے جس نے زبان سے محض مطلب ادا کرنے ہی کا کام لیا ہو اور کبھی نہ کبھی ایسی بات نہ کہدی ہو جو اپنی جگہ پر وہی کیفیت نہ پیدا کرتی ہو جو ہمیں فنون سے ملتا ہے غور کیجئے تو ادب کے ذرات ہر فرد بشر میں نظر آئیں گے اور یہی ذرات زورِ طبع یا تربیت سے بلوغ پاکر ادیب یا کم از کم ادب کے صاحبِ ذوق کو وجود میں لاتے ہیں

ادب کی بنیاد زبان ہے اور ادب کے سلسلے میں زبان کی بنیادی اہمیت مسلّم ہے۔ مگر ادب اور زبان کے تعلق پر غور کرنے والوں نے بہت سوال اٹھائے ہیں کیونکہ غور کے معنی تحلیل ہیں جس سے کسی چیز کے اجزاء الگ الگ ہی نہیں ہوجاتے بلکہ چند اجزاء پر زیادہ روشنی پڑ کر زیادہ اہم ہو جاتے ہیں اور دوسرے اجزاء سائے میں آکر مدہم پڑ جاتے ہیں۔ اس لئے خیال اور زبان کو اسی طرح الگ الگ کرکے دیکھا گیا ہے۔ جیسے انسان کے سلسلے میں ہم روح اور جسم کو الگ الگ کرتے ہیں اور جس طرح روحانیت والے روح اور مادیت والے جسم کی اہمیت کو یہاں تک لے جاتے ہیں کہ مخالف جزو کے وجود تک سے انکار کر جاتے ہیں۔ اسی طرح ادب میں بھی خیالات اور زبان کو اہمیت دینے والے الگ الگ گروہوں میں نظر آتے ہیں اور اپنے معاملوں میں غلو سے کام لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں جو سوال اٹھائے گئے ہیں اور ان پر جو بحث کی گئی ہے وہ منطقی یا مابعد الطبیعاتی ہے اُس کی گہرائیوں میں جانا بوریت پیدا کرتا ہے اور سعی لاحاصل ہو جاتا ہے۔ مگر پھر بھی اس سلسلے کے اہم سوالات اور مبحث کا عام جائزہ ادب کے مفہوم سمجھنے میں کافی مدد کرتا ہے۔ اس معاملے کے پیچوں میں پڑنے سے پہلے یہ بات گرہ میں باندھ لینا ضروری ہے کہ ادیب پیدائشی صلاحیتیں لے کر پیدا ہوتا ہے جن کے ماتحت وہ ادب کی تخلیق کر جاتا ہے اور اجزاء کی طرف اُس کی توجہ نہیں ہوتی۔ اُس کے قلم سے ایک " کل " نکلتا ہے جس کی اجزاء میں تحلیل بعد کا عمل ہے۔ ادب کی تاریخوں کا مطالعہ یہ ضرور واضح کرتا ہے کہ کچھ ادوار میں شاعروں نے کسی ایک جزو پر زیادہ زور دیا جیسے انگلستان میں کلاسیکی شاعری کے سب سے نمائندہ شاعر نے زبان کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے شاعری کی تعریف کی :

WHAT OFT WAS THOUGHT BUT NEV'R SO WELL EXPRESSED

یا ہمارے یہاں لکھنؤ اسکول کے شعراء میں سے جو زبان کی اہمیت جتانے میں حد سے بڑھ گئے آتش نے کہا ہے ؎

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں　　شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

مگر یہ لوگ بھی اور دنیا کے تمام اعلیٰ درجے کے ادیب کمال کامیابی پر وہیں ہیں جہاں ان کی محض منطقی قوتیں اور دقتی یا شعری طرفداریاں معطل ہوگئیں اور وہ اس عالم میں پہونچ گئے کہ شاعری کے فرشتے نے ان کے ہاتھ سے قلم لیکر خود شعر لکھ دیا جس کی مثال آتش کا یہ شعر ہے ؎

الٹی ہیں صفیں گردش میں جب پیمانہ آتا ہے　　مگر اس کو فریبِ نرگسِ مستانہ آتا ہے

اصل میں ادب ایک گردشِ پیمانہ کا کھیل ہے جو صفیں الٹ دیتا ہے۔ مگر تنقید جس کا کام اس کی تحلیل کرنا ہے اس سے سوال کرتی ہے ان پر بحث کرتی ہے اور ایسے حالات پیدا کرلیتی ہے کہ شاعر بھی اپنی فطرت کو بھول کر اپنے دبستان یا مدرسۂ خیال کے نظریہ میں پھنس ہی جاتا ہے۔

غرض ادیب کے سلسلے میں سب سے اہم سوال یہ ہے کہ آیا ادب تمام تر الفاظ ہی کا کھیل ہے؟ اس میں شک نہیں کہ

عام آدمی ادب کو الفاظ ہی کا کھیل سمجھتا ہے اور ہم نے اوپر کی مثالوں میں دیکھا کہ دنیا بھر کے ادب میں ایسے ادوار گزرے اور ایسے مدرسۂ خیال قائم ہوئے جو تمام تر زور الفاظ ہی پر دیتے رہے ۔ یہ نظریہ بہت پرانا ہے اور رنگ اور نام بدل بدل کر اب بھی سامنے آتا رہتا ہے ۔ بیان و بدیع کے اصول اسی کے ماتحت بنے ، صنائع اور بدائع کے لاتعداد نام اسی بنا پر رکھے گئے ، یورپ کی ریٹاریکل ٹریڈیشن ہو یا ہمارے یہاں کی نکتہ چینی ، اس کا کام یہی رہا کہ ادب میں جو زیادہ شاعری تھی اس میں زبان کی صحت محاوروں کی بندش صنائع بدائع کا استعمال اور عروض کی پابندی دیکھیں ، ہمارے یہاں اس وقت بھی نیاز فتح پوری کے انتقادیات اور نواب جعفر علی خاں اثر کے مضامین میں اس کے سوا کچھ نہیں ملتا اور عام شاعروں میں تو کیا تشبیہہ کیا استعارہ کیا قافیہ اور کیا ردیف ہی کی پکار لگتی ہے ۔ انگریزی تعلیم یافتہ لوگوں کا ایک گروہ جو انگلستان کی رومانی شاعری سے متاثر ہے اُس کے خلاف بغاوت کا جھنڈا بلند کرتا نظر آتا ہے مگر اس پر زیادہ اعتماد نہیں کیا جاتا کیونکہ وہ اکثر ایسا بے راہ رو ہو جاتا ہے کہ اس کے پیچھے چل کر بھٹکنے کے سوا کوئی چارہ نہیں رہ جاتا ، زیادہ سنجیدہ لوگ محض زبان کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں اور یہ مانتے ہیں کہ محض زبان کی خوبی تخریب کی نشانی ہے ۔ تاریخ ادب سے یہ ثابت ہے کہ جب فن کا زور کم ہو جاتا ہے تو زبان کو اہمیت دی جاتی ہے ۔ جیسے کہ جب بڑھاپا جسم صورت کو کم کر دیتا ہے تو غازہ اور اسی قسم کی چیزیں استعمال ہوتی ہیں ، اصل میں ہر ملک کا ادب اٹھتی اور گرتی اور پھر اٹھتی اور پھر گرتی ہوئی لہروں میں چلتا ہوا دکھائی دے گا ۔ انگریزی ادب سے اس کی واضح مثال دی جاسکتی ہے ۔ عہد الزبتھ میں اسپنسر سے لے کر ملٹن تک بڑی اعلیٰ طبع کے مالک شاعر پیدا ہوئے جن کے یہاں خیال و زبان کا ایسا آہنگ تھا جس کے اجزاء کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا تھا ، مگر جب اعلیٰ طبائع کی کمی ہوئی اور شاعری سے بے ڈھنگے پن کا نام ہو گیا تو ڈرائڈن کو زبان کی خوبیوں کو اہم قرار دینا پڑا ۔ یہ روایت چلی تو پوپ کی شاعری میں کمال نظر آئی اور اس کے بعد زبان ہی زبان پر زور دیا گیا کہ شاعری اگر غائب نہیں ہوئی تو منجمد ضرور ہو گئی ۔ اب انیسویں صدی شروع ہوئی اور ورڈزورتھ اور اس کے ساتھیوں نے زبان کی اہمیت کو ختم کر دیا مگر یہ صدی اپنے وسط تک نہیں پہنچی تھی کہ رومانی شاعری بے راہ رو ہو گئی اور پھر زبان کو اہمیت دینے کا دور آیا ۔ اس صدی کے آخر میں دو مدرسۂ خیال قائم ہو گئے ایک POETRY FOR POETRY'S SAKE یعنی ادب برائے ادب اور دوسرا POETRY FOR LIFE SAKE یعنی ادب برائے زندگی ۔ ان دونوں کی بحثیں اب بھی چلتی ہیں ۔ مگر ادوار کا مکمل جائزہ یہ ضرور ثابت کرتا ہے کہ جن ادوار نے زبان پر زور دیا وہ تخریبی ادوار تھے ۔ ہمارے یہاں بھی دہلی اسکول اور لکھنؤ اسکول یہی کچھ نوعیت رکھتے تھے مگر یہ مسلّم ہو گیا کہ لکھنؤ کی زبان ہی زبان کو اہمیت دینا بالکل تخریبی عمل تھا اور لکھنؤ کی شاعری کا وہی حصہ زندہ رہے گا جو لکھنؤ کی مدرسۂ خیال سے بالاتر ہے ان تمام جھگڑوں میں پروفیسر بریڈلے کا لکچر POETRY FOR POETRY'S SAKE وہی کام دیتا ہے جو طوفانی سمندر کے زور کو کم کرنے کے لئے تیل ۔ پروفیسر موصوف کہتے ہیں کہ شاعری ایک روح ہے آسمانی چیز ہے جو زمین پر اتر آتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ ہمیں روحانی اثرات بھی جسم ہی سے ملتے ہیں ، مجاز ہی سے ہم حقیقت کو پہنچتے ہیں ۔ اس لئے زبان بھی روح کا پورا آئینہ ہے مگر جسم ہی کو سب کچھ کہہ دینا غلطی ہے ۔ شاعری خیال اور زبان دونوں سے بالاتر ہے حالانکہ دونوں کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی نطشے کہتا ہے کہ شاعر اپنے ناکامیاب فن سے زیادہ اثر قائم کرتا ہے بہ نسبت اس فن کے جس کو وہ محنت سے مکمل بناتا ہے ، اس کی

نظم اس کے مطالب ادا کرنے میں کبھی کامیاب نہیں ہوتی، کیونکہ اسے ایک روحانی تجربہ کا اندازہ ہوتا ہے اور تجربہ حاصل نہیں ہوتا بلکہ تجربہ حاصل کرنے کا شدید شوق اس کی روح کو بلاتا ہے۔ اس لئے اس کی نظم اپنے تئیں زمین سے اٹھا کر آسمان کی طرف لے جاتی ہے اور اس سے مس ہونے والے لوگ یہی محسوس کرتے ہیں کہ وہ ایک بڑے اعلیٰ تجربے کی طرف اسی طرح کھنچے جا رہے ہیں جیسے شاعر کھنچا تھا۔ یہی ادب کا حاصل ہے۔ سچے شاعروں نے یہی محسوس کیا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ زبان سے بالاتر ہے۔ اس لئے انھوں نے اپنے کو کسی عظیم روح سے وابستہ کر لیا ہے۔ یونانی شعرا کسی دیوی سے خطاب کر کے اپنی نظمیں شروع کرتے تھے۔ ملٹن نے ایک آسمانی طاقت کا تصور قائم کیا تھا جس کی بابت وہ کہتا ہے:

WHOSE VOICE DIVINE
FOLLOWING, ABOVE TH, OLYMPIAN HILL I SOAR
ABOVE THE FLIGHT OF POGASEAN WING

یا میر انیس خدا سے دعا کرتے ہیں ؎

بھر دے درِ مقصود سے اس درجِ دہاں کو — دریائے معانی سے بڑھا طبعِ رواں کو
آگاہ کر اندازِ تکلم سے زباں کو — عاشق ہوں فصاحت بھی وہ شے حسنِ بیاں کو
تحسین کا سماوات سے غل تا بہ سمک ہو
ہر گوش بنے کانِ ملاحت وہ نمک ہو

کچھ شعرا دعا سے اپنی کمی کو پورا کرنے کے بجائے اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ کمال کامیابی تک نہیں پہنچ سکتے جیسے غالب نے کہا ہے ؎

نہ بندھے تشنگیٔ شوق کے مضموں غالبؔ — گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

یا ROBERT BRIDGE

OUR VOICE IS THE SONG OF DESIRE THAT HAXETS OUR DREAM
A THROE OF THE HEART,
WE ARE FIXING AIM FORBIDDEN HOPES PROFOUND
NO DYING CADENCE NOR LONG SIGH CAN SOUND
FOR ALL OUR ART.

غرض زبان کو اہمیت دینا ایک یک طرفہ بات ہے ورنہ ادب ایک روحانی چیز ہے جس میں جسم یعنی زبان اور جان یعنی خیال دونوں غائب ہو جاتے ہیں اور اس کے وجود میں آنے کا نقشہ اقبالؔ نے یوں کھینچا ہے ؎

جب مئے درد سے ہو خلقتِ شاعر مدہوش — آنکھ جب خون کے اشکوں سے بنے لالہ فروش
کشورِ دل میں ہوں خاموش خیالوں کے خروش — عرش سے سوئے زمیں شعر کو لاتا ہے سروش

قید دستور سے بالا ہے مگر دل میرا
فرش سے شعر ہوا عرش پہ نازل میرا

بہر حال اب ہم اس سوال کا جو ہم نے اس پیراگراف میں اٹھایا ہے یہ جواب دیتے ہیں کہ ادب ظاہر زبان کے کھیل ہی سے ہوتا ہے جیسے کہ یہ کائنات اپنا وجود مادی چیزوں سے ثابت کرتی ہے مگر جیسے یہ کائنات ایک عجیب و غریب روحانی طاقت کا مظہر ہے ویسے ہی ادب بھی عجب بھید سامنے لاتا ہے اور زبان سے وجود میں آنے والا ایک عجیب کرشمہ دکھاتا ہے جو زبان سے بالاتر ہے جیسے ہماری یہ کم نظری ہے کہ ہم مادی اشیاء سے آگے نہ جا سکیں ویسے ہی یہ بھی ہماری کم فہمی ہے کہ ہم زبان کے کھیل سے زیادہ کچھ اسے نہ سمجھیں، ادب کو زبان کا کھیل کہہ دینے سے ہم صرف اس کے کناروں ہی کو چھوتے ہیں۔

یہاں ادب کی بنیاد ضرور ہے مگر اسی کو دیکھنا اور اسی کو تمام تر اہمیت دینا اس زمانے کی بات ہے جب ہمارے خیالات پر منطق حاوی تھی اور وہ بھی ارسطو کی منطق۔ اب منطق بھی بہت بدل گئی اور فکر کے میدان میں اس سے کہیں زیادہ اہمیت نفسیات نے حاصل کر لی ہے۔ منطق کا خاص اوزار تحلیل ہے اس لئے ادب کو پہلوؤں میں تقسیم کرنا لازمی ہو جاتا تھا اور پھر ہر پہلو کو دوسرے پہلو کے مقابلے میں اہمیت پر بحث ہوتی اور مدرسہائے خیال قائم ہو جاتے تھے۔ یہی ہر معاملے میں ہوتا رہا۔ جسم اور روح کی بحث سب سے زیادہ۔ مگر اب ہم نفسیات کے دور سے گزر رہے ہیں جو ہر چیز کو عجیب طریقے پر متضاد اجزا سے ملا ہوا اور پیچیدہ وجود رکھتا ہوا پا کر اسے ایک کل کی حیثیت سے دیکھنے کی ترغیب دیتی ہے۔ اس نظر سے جب ہم ادب کو دیکھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ اس کو انسان کی کچھ خاص قوتوں سے تعلق ہے جو ہر انسان میں ضرور ہوتی ہیں مگر جو ادیب میں ایک مخصوص زیادتی اور مخصوص شدت رکھتی ہیں اور ساتھ ساتھ ہر فرد ادیب کے ساتھ عجیب عجیب انفرادی صورتیں اختیار کرتی رہتی ہیں " ادبی تجربہ" زندگی میں ایک بڑی مخصوص چیز ہے اور زندگی کا بہت ہی عجیب و غریب کرشمہ ہے۔ ان ادیبوں کو چھوڑ کر نظریات کے پھیر میں پڑ کر یک طرفگی کا شکار ہو گئے، ہر بڑے ادیب نے اس کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کے کسی جزو کے بجائے اس کے کل کو سامنے لانا چاہا ہے مثلاً جب ڈی کوئنسی اسے پاور یا زور کہتا ہے تو اس کا مطلب محض زور بر زبان نہ تھا بلکہ وہ زوردار تجربہ تھا جس میں زبان طبع، تخیل، فکر اور نہ معلوم کیا کچھ اور شامل ہوتا ہے۔ نفسیات سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کسی زندہ چیز آدمی یا جانور کی حالت کے تین پہلو ہوتے ہیں جو ایک دوسرے سے ملے ہوئے ایک دوسرے پر اثر ڈالتے ہوئے اور ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ایک بط کو لے لیجئے جو پانی میں تیر رہی ہے، اس پر ایک شکاری بندوق چلاتا ہے۔ وہ بندوق کی آواز سنتے ہی خوف سے جھجکتی ہے اور پانی کے اندر ہو جاتی ہے۔ بط کے اس تجربے کے تین پہلو ہیں پہلا COGNITIVE یا علمی یعنی بط کا یہ جاننا کہ کوئی چیز اس کی بربادی کے لئے اس کی طرف آ رہی ہے اور دوسرا AFFECTIVE یا جذباتی یعنی اس چیز کے ڈر سے اس میں ایک جذباتی کیفیت پیدا ہو جانا اور تیسرا CONATIVE یعنی عملی یعنی ان سب کے نتیجہ میں اس کا حرکت کرنا اور پانی کے نیچے ہو جانا جہاں اس کا بچاؤ ہے۔ بط میں یہ پہلو بہت ہی گرے درجے کے ہوتے ہیں۔ یہ انسانی درجہ پر نظر آتے ہیں یعنی ہر پہلو کی وسعت لامتناہی ہوتی ہے اور ہر انسان میں تینوں پہلوؤں کا توازن نہیں ملتا، بلکہ کوئی پہلو زیادہ شدت ضرور اختیار کر لیتا ہے۔ اگر کسی فرد انسان کا زیادہ رجحان علمی پہلو کی طرف ہوتا ہے تو وہ اپنے تجربے کے کھوج میں پڑ جاتا ہے اور عالم یا سائنس داں ہو جاتا ہے۔ اگر اس میں جھکاؤ عمل کی طرف ہے تو وہ مفاد کو

دیکھتا ہے اور اس کے حاصل کرنے میں ساعی ہو جاتا ہے اور اگر اس میں جذبات کی شدت ہے تو وہ خواب کی دنیا میں چلا جاتا ہے اور اس کا عمل یہ ہوتا ہے کہ اپنے خواب کو ایک صورت دے۔ فن یا ادب اس عمل کا نتیجہ ہے۔ ادب ایک عملی چیز ہے مگر اس عمل کا مقصد وہ مفاد نہیں ہوتا جو محض عملی آدمی کے پیش نظر ہوتا ہے بلکہ یہ عمل جذبات کا توازن قائم کرتا ہے یعنی وہ چیز دیتا ہے جس کو پرانے لوگ تسلی یا تسکین کہتے ہیں۔ ملا جامی نے اس حالت کو یوں پیش کیا ہے ؎

دید مجنوں را یکے صحرا نورد　　　در بیابان غمش بنشستہ فرد

ریگ کاغذ بود انگشتش قلم　　　می نویسد نامہ بہر کس رقم

گفت اے مجنون شیدا چیست این　　　می نویسی نامہ بہر کیست این

گفت ورد نام لیلےٰ می کنم　　　خاطر خود را تسلی می دہم

اس تمام معاملے کو اگر ہم ایک مختلف نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یوں کہیں گے کہ عموماً ہم ہر چیز کو تین مختلف قدروں کے ماتحت دیکھتے ہیں۔ مثلاً ایک کرسی ہمارے سامنے ہے، ہمارا دھیان اس کی لکڑی اس کی بناوٹ وغیرہ کی طرف جاتا ہے، یہ علمی قدر یا (SCIENTIFIC VALUE) ہوئی یا ہمارا دھیان اس سے فائدہ کی طرف جاتا ہے اس کی قیمت ہی کا خیال اس کے فائدے سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ اس سے جو آرام جسم کو مل رہا ہے وہ بھی فائدے ہی کے ماتحت آتا ہے یہ افادی قدر (UTILITARIAN) ہوئی یا ہم محض اس کی شکل کو یا اس کے رنگ کو دیکھ کر خوش ہوتے یا اس سے کوئی یاد وابستہ ہوتی ہے جو اگر ہمیں محظوظ یا غمگین کرتی ہے۔ بہر حال اس کو دیکھ کر ہمارے جذبات ابھر آتے ہیں۔ یہ جمالیاتی قدر (AESTHETIC VALUE) ہوئی، یہ مسلّم ہے کہ تینوں قسم کی قدریں ایک ہی چیز سے تعلق رکھتی ہیں اور ہر انسان میں ہر وقت کارفرما ہوتی ہیں۔ مگر رجحانات مختلف ہیں جس کی بنا پر کچھ لوگوں میں کوئی خاص قدر غالب ہوتی ہے اور ادبی رجحان رکھنے والے میں جمالیاتی قدر کا غلبہ ہوتا ہے جس کی شدت ہر فرد کے ساتھ مختلف ہوتی ہے۔ کچھ کی شدت اس حد تک جاتی ہے کہ کچھ دیر تک متاثر ہوئیں۔ کچھ کی شدت گہری ہوتی ہے اور زندگی بھر متاثر کرتی رہتی ہے۔ اپنی حد پر پہنچکر یہ شدت فن کے روپ میں نمایاں ہونے لگتی ہے اور جب یہ بالکل انفرادی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس میں آفاقی اور دوامی طور پر متاثر کرنے کی قوت آجاتی ہے، اگر یہ فن کا روپ زبان ہوتا ہے وہ صورت ادب کہلاتی ہے اس مختصر بیان سے شاید میں یہ دکھانے میں کامیاب ہو گیا ہوں کہ اب وہ خیال وزبان والا قضیہ ہی ختم ہو گیا۔ ہمارے یہاں اس کو اب بھی اٹھایا جاتا ہے کیونکہ ہمیں اس زمانے سے نکلے ہوئے زیادہ زمانہ نہیں ہوا جبکہ کچھ ٹکے بندھے ہوئے خیالات کو ایک ٹکی بندھی زبان میں باندھ دینا سخن وری تھی اور سخنور کو زندگی یا اس کے تجربے سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا تھا۔ اب یہ واضح ہو گیا ہے کہ زندگی کی حقیقت تو ایک ہی ہے مگر اور اس سے مس ہونا انسان کا پہلا فرض ہے۔ مگر حقیقت بڑی پیچیدہ اور مرکب ہے اور انسان کا ذہن محدود ہے، اس سے وہ حقیقت کے کچھ پہلوؤں ہی کو دیکھ سکتا ہے۔ جو لوگ جذباتی یا جمالیات کی طرف رجحان رکھتے ہیں وہی ادب کے دائرے میں آتے ہیں اس رجحان کے بہت مدارج ہیں محض ذوق ہی ذوق سے لے کر یہ شوق عمل اور تخلیق تک جاتا ہے اور اس کے بعد گوناگوں انفرادی صفات کا اظہار ہو جاتا ہے۔ زبان اس کا چہرہ ہے زندہ چہرہ رنگ بدلنے والا اشارے کرنے والا، عجیب عالم کا مشاہدہ دینے والا۔ اس کے اشارے زندگی کی حقیقت کے جمالیاتی پہلو کو جذب کرتے ہیں۔ ایسے تخیل کی

دنیا میں لے جاتے ہیں اور ایسی نوعیت سے نمایاں کرتے ہیں کہ وہ بالکل نئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ ادب کو جذبات۔ تخیل اور انفرادیت سے سروکار ہے اور یہی چیزیں اس کی جان اور روح ہیں۔ زبان اتنی وسیع ہے جتنی زندگی۔ وہ خالص علمی بھی ہوسکتی ہے، کاروباری بھی ہوتی ہے اور محض سپاٹ اور بے جان بھی۔ جذبات کی زبان اپنی الگ نوعیت رکھتی ہے اور جذبات کے تحت آکر معمولی زبان بھی تخیل کا رنگ لے لیتی ہے۔ جذبات کی زبان کے بہت سے رسوم بالکل مقرر ہو چکے ہیں اور ان کو یکجا کرنے سے بھی ظاہری طور پر ادب وجود میں آجاتا ہے اور تخیل کی ایک ایسی دنیا ضرور نظر آجاتی ہے جو دلکش معلوم ہوتی ہے مگر جذبات انفرادیت سے تعلق رکھتے ہیں اور ہر فرد میں کوئی ایسی نوعیت ضرور اختیار کر لیتے ہیں کہ وہ عام سے مشابہ مگر مختلف ضرور دکھائی دیں۔ اس درجہ پر بغیر خلوص سے پہنچنا ناممکن ہے اور یہ خلوص ہی ادب کی بنیاد ہے۔ ادبی تجربے میں بہت سے اجزاء ہوتے ہیں مگر ان میں سے خاص جذبات۔ تخیل اور انفرادیت ہیں۔ یہی تجربے کو ادبی بناتے ہیں اور ان کا وجود ہی ادب کو ادب کا دائرہ دیتا ہے۔ یہ آپ بھی ایکدوسرے سے اس قدر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ مگر فہم کا کام آخر کار تخیل ہی ہے اور سمجھنے سمجھانے کے لئے ان سے الگ الگ ہی کام لینا پڑتا ہے۔

جدید، جدیدیت اور اردو ادب

(ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)

ادب میں جدید اور قدیم کا تصوّر زمانی اعتبار سے کوئی نیا تصوّر نہیں، ہر ادب سابقہ دور کے مقابلہ میں جدید اور ہر ادب کا پچھلا تاریخی دور قدیم دور کہلاتا ہے۔ خود ہمارے تذکرہ نگاروں نے متقدمین، متوسطین اور متاخرین کے جو طبقات قائم کئے تھے ان کی بنیاد جدید و قدیم کے اسی تصوّر زمانی پر قائم تھی، ایک حد تک یہ تعین زمانی ٹھیک ہے۔ ولیؔ ایک قدیم شاعر ہیں اور اقبالؔ ایک جدید شاعر۔ میر امّنؔ ایک قدیم نثر نگار ہیں اور سرسیّدؔ ایک جدید نثر نگار، لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ ان میں فرق صرف یہ نہیں ہے کہ ایک پہلے ہو گزرا اور دوسرا بعد کے زمانے کا ہے۔ زمانے کے فرق کے علاوہ ان کا فرق ذہن کا فرق ہے۔ مزاج کا فرق ہے۔ شعور کا فرق ہے۔ ادب اور ادیب کے منصب اور وظیفے کے تصوّر کا فرق ہے موضوعات اور اسالیب کا فرق ہے۔ ان ہی سب کے فرق کو قدامت اور جدّت کا فرق سمجھا جا سکتا ہے۔ اس مختصر مضمون میں ان حدود میں اردو ادب کو سامنے رکھ کر جدیدیت کے باب میں کچھ عرض کرنا ہے۔

میرے خیال میں اس جدیدیت کا پہلا نشان ادیب اور فن کار میں ایک نئے ذہن اور ایک نئے شعور کی بیداری ہے جو ادب اور فن کو بھی ایک نئے معنی بخشتی ہے اور ادیب اور فنکار کو بھی ایک نیا وظیفہ اور نئی ذمہ داری عطا کرتی ہے اس نئے شعور کو آپ سماجی ذمہ داری کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعر اور ادیب ہر دور میں کسی نہ کسی معاشرہ کا فرد رہا ہے اور اپنے زمانے کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی عوامل نے اسے بھی متاثر کیا ہے۔ اس کے کلام میں اس کے دور کی زندگی جھلکتی ہے اس کی اپنی زندگی اور اس کے ماحول کی تصویریں مل کر ہی اس کے فن کے خدوخال نمایاں کرتی ہیں، وہ اپنا درد دکھ بھی بیان کرتا ہے اور کبھی کبھی اپنے ماحول پر طنز بھی کرتا ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر وہ ہجویات اور شہر آشوب لکھتا ہے ان سب باتوں سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس معاشرے کا ایک زندہ رکن ہے وہ جیتا جاگتا انسان ہے اور شاید اپنے دور کے عام انسانوں سے زیادہ حساس، شاید اس کا مطالعہ اور مشاہدہ بھی وسیع ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس معاشرہ میں وہ اپنی اور اپنے فن کی کیا ذمہ داری سمجھتا ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے ادب کی قدیم روایات میں شاعر اور شاعری کسی ایسی سماجی ذمہ داری کو قبول نہیں کرتے۔ وہ تلامذ الرحمٰن ہیں، شاعری اس لئے کرتے ہیں کہ شاعری کا ملکہ انکو ودیعت ہوا ہے اور پھر انھوں نے اس فن کو فن کی طرح حاصل کرنے میں عمر گنوائی ہے۔ اساتذہ کا کلام پڑھا ہے۔ استادوں کی صحبت اٹھائی ہے۔ اپنے کلام پر اصلاح لی ہے مشاعروں میں اپنے فن کو پرکھا ہے اور پھر اپنے کلام کو اگر موقع ملا ہے تو مرتب

کیا ہے اور اس پر نظر ثانی کی ہے، لوگ ان کے درد و غم کی داد دیتے ہیں، ان کے تخیل کی تعریف کرتے ہیں، خیالات کی بلندی اور بندش کی چستی کو سراہتے ہیں۔ تشبیہات، استعارات، کنایات اور دوسرے صنائع لفظی و معنوی پر سر دھنتے ہیں اور بس یہی حاصلِ کلام ہے۔ اس سارے کلام میں مسئلہ کوئی نہیں اور نہ ادیب اور فنکار کسی مسئلہ کو حل کرنے یا اس پر دعوتِ غور و فکر دینے کی ذمہ داری اپنے سر لیتا ہے اور نہ اس کے مخاطبین اس کی توقع کرتے ہیں۔

اس کے مقابلے میں جدید ذہن فن کو جس میں شعر و ادب بھی شامل ہیں نہ تو امراء اور سلاطین کے تقرب کا ذریعہ سمجھتا ہے اور نہ اسے محض مشاعروں اور محفلوں میں ہنگامی واہ واہ اور تعریف و توصیف کا وسیلہ بناتا ہے۔ نہ اس مشغلے کو مشاعروں اور اکھاڑوں میں زور آزمانے، زور دکھلانے اور حریفوں سے کشتی جیتنے کا فن سمجھتا ہے، فن اس کے نزدیک نہ شعبدہ بازی ہے نہ صنعت گری بلکہ ایک اہم سماجی وظیفہ ہے ایک بامقصد وظیفہ، اور یہ مقصد معاشرہ کے جذبات احساسات کی ترجمانی۔ معاشرہ کے مصائب اور مسائل کا بیان۔ سماج کے درد دکھ کا اظہار اور اس طرح ایک صحت مند خوش حال اور خوش بخت معاشرہ کے قیام کی کوشش اسی طرح اس کے فن کی اساس بن جاتی ہے جس طرح سوسائٹی کے دوسرے مفید ارکان اپنی اپنی خداداد صلاحیتوں سے اپنے اپنے میدان میں اس کی فلاح اور بہبود کے لئے کوشش کرتے ہیں اسی طرح شاعر اور فنکار بھی ایک باشعور اور فعال سماجی کارکن کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ جیسے ہی شاعر اور فنکار میں یہ شعور بیدار ہوتا ہے وہ گویا انانیت کے محدود دخول سے باہر نکل آتا ہے۔ اس سے پہلے اس کا فن اس کی ذات کے محور پر گردش کرتا تھا، اب محور بدل جاتا ہے اور سماج یہ محور قرار پاتا ہے۔ اب تک اس پر جس داخلیت کا غلبہ تھا اس کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ اب تک وہ صرف دروں بینی پر زور دیتا تھا، اب تک وہ اپنے نفس کو پہچاننے کے لئے سرگرداں تھا۔ اب تک اس کی اپنی ذات اس کی کوشش اور تلاش کا مرکز تھی۔ اب اسے دروں بینی کی جگہ بیروں بینی کی وسیع حدود ملتی ہیں جن میں اس کے تجزیے کی حدیں بھی پھیل جاتی ہیں اور احساس و تخیل کی بھی۔ اس کے سامنے نئے افق اور نئے آسمان آغوش کشادہ ہوتے ہیں اسے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اب تک وہ ایک سانس گھٹانے والی تاریک اور محدود فضا میں بند تھا۔ اب اسے آزادی نصیب ہوئی ہے، وہ کھلی اور صاف فضا میں سانس لیتا ہے، اس فضا میں .... صرف اس کی اپنی سانس یا اس کے محبوب کے انفاس کی بو کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ یہ وسعت لامحدود ہوتی ہے۔ اس کا احاطہ وہ اپنے حالات، مواقع، بضاعت اور نئی استعداد کے بقدر کرتا ہے۔ یہ کشادگی، یہ وسعت اور یہ ذہنی آزادی جدیدیت کا ایک نمایاں پہلو ہے۔

اس نئے شعور اور اس کشادہ فضا میں قدرتی طور پر بہت سے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں ایک مسئلہ روایت اور تجزیے کا ہے۔ قدیم ذہن اپنے صنم رکھتا ہے اور اپنے پرستاروں سے ان بتوں کی پوجا کراتا ہے۔ یہ بت فنی روایت کے بت ہوتے ہیں، شعر و ادب میں موضوعات کے بت، اسالیب کے بت، شعری صناعی کے بت، الفاظ، محاورات تراکیب، تشبیہات، استعارات کے بت کہ فنکار .... جدھر نظر ڈالتا ہے ان ہی بتوں کا کرشمہ اس کا دامن دل کھینچتا ہے اور وہ وہیں ٹھٹھک کر رہ جاتا ہے۔ ان بتوں کی روایتی عظمت اسے آگے نہیں بڑھنے دیتی۔ ایسا لگتا ہے جیسے زمین نے ان کے پاؤں پکڑ لئے ہوں اور وہ اپنا سر عاجزی سے جھکا دیتا ہے۔ وہ اپنے خیالات اپنے احساسات، اپنے جذبات اپنے تخیل اور اپنی فنی اپج ان بتوں کے سامنے قربان کر دیتا ہے۔ فن اس کے نزدیک روایات کی پابندی کا نام ہوتا ہے اور تقلید اور صرف تقلید ہی فن کا دوسرا نام ہے۔ قدم قدم پر اسے روایت اور سند کا سہارا لینا پڑتا ہے

اس کے خیال اور اس کی زبان پر گویا پہرے بٹھا دئے ہوں، اسے اپنے فن کے اظہار کے لئے بنے بنائے سانچے ملتے ہیں، خیالات، موضوعات اور مضامین کا بھی خاصا ذخیرہ ورثہ میں ملتا ہے۔ اور زبان تو بہر حال ہے ہی ماضی کا ورثہ وہ ان ہی سانچوں میں ان ہی موضوعات و خیالات کو اسی زبان اور بیان کی پابندی کے ساتھ برتنا ہی فن کی معراج کمال سمجھتا ہے۔ یہ گویا قدامت کی آخری حد ہے جس میں فن اس درجے کو پہنچ جائے تو واقعی صرف نقالی اور سوانگ رہ جاتا ہے فن کار کا نیا ذہن جب ان حالات سے دوچار ہوتا ہے تو وہ ان سے مطمئن نہیں ہوتا۔ تبدیلی کی ایک فطری خواہش جنم لیتی ہے، یہ خواہش گریز، بغاوت یا تجزیے میں سے کوئی بھی صورت اختیار کرسکتی ہے۔ گریز کا راستہ سب سے آسان ہوتا ہے۔ لیکن اس سے کوئی منزل متعین نہیں ہوتی۔ بغاوت اور تجزیے سے البتہ اس نئی منزل کے نشانات روشن تر ہوجاتے ہیں۔ بغاوت میں شدت ہوتی ہے۔ غم و غصہ اور جھنجھلاہٹ ہوتی ہے۔ گریز میں صرف بیزاری ہوتی ہے۔ تلخی ہوتی ہے، ناکامی اور محرومی کا احساس ہوتا ہے۔ تجزیے کی کیفیت زیادہ صحت مند ہوتی ہے اس میں صرف بیزاری اور تلخی نہیں ہوتی، صرف غم و غصہ اور جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی یہ تو صرف جدید ذہن اور جدیدیت کے منفی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اس کے مثبت پہلو میں اصلاح کا جذبہ ہوتا ہے۔ تجسس اور تلاش کی دھڑکن ہوتی ہے۔ نئی منزل پانے کی امید اور حوصلہ ہوتا ہے۔ اور یہ تجربہ روایات سے قطع تعلق کا مسلک نہیں ہوتا بلکہ اس میں روایت کی اہمیت اور ماضی کا احترام شامل رہتا ہے۔ صحت مند جدیدیت میں تاریخی شعور کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ انسانی معاشرہ آخر ایک ارتقائی سلسلہ ہے۔ اس کی پچھلی کڑیاں اگلی کڑیوں سے ہی ملی ہیں۔ رجعت پسندی اور چیز ہے اور تاریخی شعور اور شے ہے، جدید ذہن رجعت پسند تو ہو ہی نہیں سکتا ہاں تاریخی شعور کی اہمیت کا منکر بھی نہیں ہوتا۔ میں نے اب تک اس گفتگو میں مثالوں اور شہادتوں سے گریز کیا تھا کیونکہ اس سے مضمون طویل ہو جاتا لیکن یہاں ایک مثال ضرور دوں گا، سر سید، حالی، شبلی، آزاد، نذیر احمد سے لے کر اقبال تک آپ کو ایک نیا ذہن نظر آتا ہے۔ یہ حضرات جدیدیت کے نقیب کہے جاسکتے ہیں۔ ان کے فن کا تصور، ان کے موضوعات، ان کے اسالیب، ان کے زبان و بیان کے سانچے سب جدید ہیں آپ ان کا تعلق قلی قطب شاہ ملا وجہی، فضلی، میرامن، میر، سودا سے قائم نہیں کرتے۔ آپ امیر، منیر، جلال، داغ، اسیر، اور جلیل مینائی کو بھی ان کے ساتھ شمار نہیں کرتے کہ یہ سارے اکابر جدیدیت کے علمبردار نہیں قدامت کے پجاری ہیں۔ اور یہ جو جدیدیت کے سلسلے میں چند نام میں نے آپ کے سامنے پیش کئے ان سب کے یہاں ایک تاریخی شعور پایا جاتا ہے۔ تاریخی شعور کا مطلب مورخ ہونا نہیں ہے۔ جیسے شبلی ایک مورخ بھی ہیں۔ یہ الگ بات ہے۔ سر سید کا تاریخی شعور آثار الصنادید میں موجود ہے۔ جس کی تجدید اس کے دوسرے اڈیشن کے شائع کرنے سے ہوتی ہے اور ان کے بیشمار مضامین و مقالات میں بھی ایک تاریخی شعور ہے۔ وہ نئے حالات میں زندگی گزارنے کا ایک نیا ڈھنگ تلاش کرتے ہیں لیکن ان کا مثالی معاشرہ مسلمانوں کی عظیم تاریخی روایات سے بغاوت یا انحراف کی اساس پر تعمیر نہیں ہوتا۔ اقبال کے کلام میں اسلام اور مسلمانوں کی تاریخ کا شعور ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ قرآن، حدیث، اسلامی فکر کی تاریخ اور مسلمانوں کی قومی اور تہذیبی روایات کے مکمل پس منظر کے بغیر اقبال کے کلام کی تفہیم مشکل ہی نہیں ناممکن ہے، یہ سب جدیدیت کے اس مثبت پہلو کے تاریخی شعور کے پس منظر ہیں۔ وہ پہلو جسے تجربہ کا نام دیا گیا ہے۔

تجزیے ہی کے سلسلے میں جدیدیت کا ایک اور پہلو بھی قابل غور ہے۔ ہمارے فنون اور علوم دونوں کی تاریخ

میں قدیم اور جدید کا فرق فکر اور تجزیے کا تھا، دورِ قدیم فکر کا دور اور دورِ جدید تجزیے کا دور ہے۔ تجزیے دورِ قدیم میں بھی ہوئے اور فکر یا نظریات دورِ جدید کے تجزیوں کے نتیجے کے طور پر بھی حاصل ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے ان میں تضاد نہیں صرف یہ قابلِ لحاظ ہے کہ زور کس پہلو پر زیادہ ہے۔ جدید ذہن کی ایک اور پہچان یہ ہے کہ وہ صرف نظریات پر ایمان نہیں رکھتا، مشاہدہ اور تجربہ سے اس کی تصدیق چاہتا ہے۔ اسے تصدیق اور تجزیے کے لئے، اسے اپنے علم اور فن کے محدود اور مخصوص دائرے سے باہر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ ایک چراغ سے دوسرا چراغ روشن ہوتا ہے۔ ایک علم اور فن کے تجزیے سے دوسرے علم و فن کی شمعیں روشن ہوتی ہیں اور اس طرح بحیثیت مجموعی دورِ جدید کا ذہن معلومات اور تجربات کے اعتبار سے وسیع تر اور کشادہ تر ہوتا ہے۔ اس کی ایک مثال اردو میں یوں سمجھئے کہ جدید نفسیات کے جدید علم نے جس کی بنیاد تجزیے پر ہے ہماری شاعری، افسانوی ادب اور ہماری تنقید کے فن میں ایک نئی راہ دکھائی ہے۔ انسان کی نفسیات، اس کے جذبات اور احساسات، اس کی کیفیات کا مطالعہ اور مشاہدہ ہمارے عظیم فنکاروں کے یہاں پہلے بھی ملتا ہے۔ ہماری اپنی تاریخ میں میر اور غالب کے یہاں ان کیفیات کی نبض شناسی کی بہت اچھی مثالیں ہیں لیکن یہ نبض شناسی، یہ واقفیت اس سے مختلف ہے جو جدید دور میں ملتی ہے اور جدیدیت کا ایک خاصا نمایاں پہلو ہے۔

مشاہدہ اور تجزیے کی اس روایت نے ایک اور رجحان کو فروغ دیا جو حقیقت پسندی کا رجحان ہے، قدامت اور جدیدیت میں ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ قدامت میں حقیقت پسندی سے گریز اور فرار کی مثالیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ چاہے شاعروں کا تخیل ہو یا داستان گویوں کی تخلیق کی ہوئی جنوں پریوں کی دنیا۔ وہ حقیقت کی دنیا نہیں ہوتی۔ اس قدامت میں صداقت کے معنیٰ زیادہ سے زیادہ شعری صداقت کے ہیں۔ واقعات کی کھتونی مرتب کرنا، تاریخوں پر زور دینا۔ یہ کام پٹواریوں اور مورخوں کا سمجھا جاتا تھا فنکاروں کا نہیں۔ فنکار سمجھتا تھا کہ اس کی دنیا ایک الگ دنیا ہے جو اس کے اپنے تخیل اور اس کے اپنے خوابوں کی تخلیق ہے۔ جو اس کی اپنی اور بلا شرکتِ غیرے اپنی ہے۔ اس میں کسی دوسرے کا دخل نہیں، ہاں اس کا جی چاہے تو کبھی کبھی اس کی سیر کے لئے چلا آئے۔ جدید فن کار کی حقیقت کی دنیا صرف شعری صداقت کی دنیا نہیں بلکہ آج کی سائینسی حقیقت کی دنیا ہے۔ قدیم نقادوں میں سے بعض یہ کہتے ضرور سنائی دیتے ہیں کہ قوتِ متخیلہ کو قوتِ ممیزہ کا پابند رکھنا چاہئے۔ لیکن یہ آواز بھی ہمیں حالی کے یہاں ملتی ہے جو اردو میں جدیدیت کی تحریک کے علمبرداروں میں ہیں ورنہ مصطفیٰ خاں شیفتہ جیسا نقاد جس کو دکھائے بغیر مرزا غالب جیسا فنکار شاعر اپنے کلام کو داخلِ دیوان کرنے کی جرأت نہیں کرتا۔ ناسخ کے باب میں انتہائی تعریف کرتے ہیں تو یہ کہ ”طائرِ بلند پرواز خیالش جز بشاخ سدرہ آشیاں نہ سازد“ اب ایسے فنکار کا ساتھ تو وہی دے سکتا ہے جس کا اپنا طائرِ تخیل شاخ سدرہ تک نہ سہی اس کے سایہ تلک تو پہنچ سکتا ہو۔ جدیدیت کا ترجمان فنکار اور شاعر تجربوں کی حقیقی دنیا میں رہتا ہے اور اس کے تجزیے اور تخیل تک ہم جیسے لوگوں کی بھی رسائی ہوسکتی ہے جو اسی ارضِ خاکی کے مکین ہیں۔

فن میں ابلاغ کے نقطۂ نظر سے بھی قدامت اور جدیدیت میں کسی قدر حدِ فاصل قائم کی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے دورِ جدید میں ابلاغ کے ذرائع اور وسائل زیادہ بھی ہیں اور سریع بھی۔ پہلے چھاپے کا رواج نہ تھا۔ اخبار اور رسالے

نہیں نکلتے تھے ۔ کتابیں کم چھپتی تھیں ، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نہ تھا۔ ایک ملک سے دوسرے ملک اور ایک زبان سے دوسری زبان تک فنکار کی آواز کا پہنچنا اتنا آسان نہ تھا جتنا آج کی مواصلاتی سیاروں اور جیٹ طیاروں کے دور میں ہوگیا ہے ۔ جدید ذہن کو اس کا پورا احساس ہے اس لئے وہ قدرتی طور پر ابلاغ کی اہمیت کو سمجھتا بھی ہے اور اس پر زور بھی دیتا ہے ۔ آج کا شاعر، ادیب اور انشا پرداز صرف دِلّی یا لکھنؤ کا شاعر نہیں ۔ آج اس کی برادری بہت وسیع ہو چکی ہے ، اس وسعت اور اس کے امکانات ، مواقع ، اثرات اور نتائج نے فن اور فن کار کو محدود دائرے سے نکال کر نسبتاً وسیع تر دائرے میں پہنچا دیا ہے اور فنکار کو اس کا احساس بھی ہے ۔ یہی احساس جدیدیت کی پہچان ہے ۔

ادب میں اظہار و ابلاغ کا مفہوم

(پروفیسر آلِ احمد سرور)

ادب بنیادی طور پر انسانی جذبات و احساسات کے اظہار سے عبارت ہے یہ اظہار اس تخلیقی تحریک اور میلان کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے عام لوگ کم ہی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ عام لوگ احساس رکھتے ہیں مگر اس کا اظہار نہیں کر سکتے۔ انہیں زبان و بیان پر وہ قدرت حاصل نہیں ہوتی جو اپنے احساسات کو اظہار کا جامہ عطا کرنے کے لئے ضروری ہے۔ ادیب کو اس کے برخلاف اپنے احساسات کے اظہار پر پوری قدرت ہوتی ہے اور اس کے اندر یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کو قابلِ فہم بھی بنا سکے۔ ادیب اپنے تجربات کے اظہار کے دوران اس پہلو کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس طرح گویا اس کے فنکارانہ عمل کی تکمیل ہوتی ہے۔ ———— یہ صحیح ہے کہ بعض فنکار تخلیقِ ادب کے اس پہلو کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور اپنی محدود حسیاتی تسکین اور آسودگی ہی کو اپنی تخلیقی کاوشوں کا مقصود و مدعا سمجھتے ہیں جیسا کہ ایک رومانی شاعر نے ایک موقع پر کہا تھا۔

"THERE IS JOY IN SINGING WHEN
NONE HEARS BESIDES THE SINGER"

ہمارا آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ بعض لوگ غسل خانے میں نہاتے وقت آپ سے آپ گنگنانے لگتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ یہ ایک وقتی مسرت کے اظہار کی کیفیت ہے جس کا تخلیقی فن کے شعوری عمل سے کوئی تعلق نہیں، ادیب جو کچھ لکھتا ہے وہ محض اس کی ذاتی اور بے معنی لذت اندوزی کے لئے نہیں ہوتا، بلکہ اس کا مقصد واضح طور پر اپنے جذبات و احساسات کو دوسروں تک منتقل کرنا ہے اس لئے ہر اظہار ایک معنی میں ابلاغ ضرور ہوتا ہے لیکن کسی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اسی وقت ممکن ہے جب فنکار اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی موجود ہو۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے اس عمل کو سمجھنے کے لئے ہمیں ریڈیو کی مثال کو سامنے رکھنا چاہئے۔ جس میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ ٹرانس میٹر میڈیم اور ریسیور اور یہ تینوں چیزیں مل کر ہم تک آواز پہنچانے کا سبب بنتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی ناقص ہو اور اپنا فرض ادا کرنا چھوڑ دے تو ظاہر ہے کہ آواز کا کامیابی سے منتقل ہونا محال ہو گا۔ یہی حال ادب کا ہے۔ یہاں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ دوہرا یعنی فنکار اور قاری دونوں کا مسئلہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ادب میں ابلاغ کی دشواری محض فنکار کے اندازِ تفکر یا طریقِ اظہار ہی کے نقص کی وجہ سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اکثر یہ دشواری اس لئے بھی پیدا ہوتی ہے کہ خود قاری کا ذہن فنکار کے ذہن کا

ساتھ نہیں دے پایا خصوصاً وہ فنکار جو انفرادی ذہن اور طرز کے حامل ہوتے ہیں ان کی باتیں مشکل سے سمجھی جاتی ہیں۔ ہر دور میں ایسے شعراء اور ادباء موجود رہے ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت نئے افکار، نئے میلانات اور نئے معیاروں کو روشناس کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو دیکھے بھالے حسن کے خوگر اور مانوس سانچوں کے عادی ہوتے ہیں وہ آسانی سے ان سے ذہنی ہم آہنگی پیدا نہیں کر پاتے اور اسی لئے ان کی باتوں کو مہمل اور بے معنی بھی قرار دیتے ہیں۔ غالب کے ساتھ بھی یہ معاملہ پیش آیا تھا۔ ان کے عہد میں بھی ان کی زبان اور انداز بیان پر اعتراض کئے گئے۔ غالب نے خود بھی محسوس کیا تھا کہ لوگ ان کی بات کو سمجھتے نہیں تھے، اسی لئے انہیں کہنا پڑا ؎

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن اس معاملے میں بجائے کسی اعتذار کا رویہ اختیار کرنے کے انھوں نے اپنے انداز بیان کی اس طرح داد بھی چاہی ؎

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے ۔۔۔ مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا
گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے ۔۔۔ خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

غالب نے اس سلسلے میں ایک جگہ ایک بہت ہی معنی خیز اشارہ کیا ہے جس سے نہ صرف ان اعتراضات کی حقیقت سمجھ میں آتی ہے بلکہ خود زیر بحث مسئلے کے کچھ اہم گوشے بھی سامنے آتے ہیں۔ یہ شعر غور طلب ہے ؎

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

غالب ان شعراء میں تھے جو رسم و رہِ عام کے پابند نہیں ہوتے بلکہ ایک جداگانہ اندازِ نظر کے حامل اور ایک خاص طرز کے علمبردار ہوتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعہ فکر و فن کی کچھ نئی جہتوں اور نئی سمتوں سے آشنا کرانا چاہتے تھے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ان کے دور میں جو شعری اسالیب مروج تھے وہ ان کے ممکنات فن کو پوری طرح بروئے کار لانے میں ممد نہیں ہو سکتے تھے۔ ان کے عہد تک جو زبان رائج تھی وہ کثرت استعمال کی وجہ سے اپنا رس کھو چکی تھی اس پر اتنا رندا چلایا گیا تھا اور اتنی پالش چڑھا دی گئی تھی کہ اس کی فطری سادگی، حقیقی رعنائی اور واقعی رنگ و روپ پر بہت کچھ پردہ پڑ چکا تھا اس لئے مجبوراً انھیں بیدلؔ اور دوسرے فارسی شعراء سے استفادہ کر کے اپنی ایک نئی زبان بنا لینی پڑی ممکن ہے اس وقت لوگوں نے اس کی افادیت اور امکانات کو نہ سمجھا ہو اور ان کے طرز کو مہمل اور بے معنی قرار دیا ہو لیکن بعد میں اس کے واضح اثرات مرتب ہوئے، لوگوں نے غالب کے چراغ سے چراغ جلائے اور آج اردو کے بہت سے نمائندہ شعراء پر ان کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ غالب کے کلام پر ان کے دور میں جو اعتراضات کئے گئے وہ حقیقتاً صحیح نہیں تھے بلکہ بہت کچھ معترضین کی کوتاہ فہمی اور سخن ناشناسی کا نتیجہ تھے۔ اس قسم کے اعتراضات ہر اس شاعر پر کئے جاتے ہیں جو اپنے زمانے سے آگے دیکھتا اور عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوتا ہے۔ غالب کی مثال سے یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ جب شاعر کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں تو زمانے کی آنکھیں عام طور پر بند ہوتی ہیں اور جب زمانے کی آنکھیں کھلتی ہیں تو شاعر کی آنکھیں بند ہو چکی ہوتی ہیں بات یہ ہے کہ شاعر یا ادیب عام لوگوں سے زیادہ ذہن رکھتا ہے اس کے احساسات محدود نہیں ہوتے نہ وہ رسمی ردِ عمل رکھتا ہے کہ وہ زندگی کے حقائق

اور اسرار و رموز سے جس طرح آگاہ ہوتا ہے اس طرح ایک عام آدمی نہیں ہوتا۔ اس کی نظر زیادہ گہری زیادہ محیط، زیادہ جامع زیادہ وسیع اور زیادہ حقیقت بین ہوتی ہے، وہ اپنے اعلیٰ افکار گہرے جذبوں اور قیمتی اور معنی خیز تجربوں کے ذریعہ ہمیں زندگی کی صداقتوں کا بھرپور شعور عطا کرتا ہے اور اس طریقے سے ہماری فکر کو کچھ روشن اور ذہن کو مرتب بناتا ہے ادب سے ہمیں جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ ہمیں ایک بصیرت تک پہنچانے کا سبب بنتی ہے۔ مشہور انگریزی مقولہ ہے۔

"POETRY BEGINS IN DELIGHT AND ENDS IN WISDOM"

یہاں مسرت کا وہ سطحی اور محدود مفہوم نہیں جس کا رشتہ ذاتی پسند و ناپسند سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ ادب میں معیار خالصتاً سخن فہمی ہے اور اس کے تحت چیزوں کے حسن و قبح کی پرکھ ہوتی اور پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے، جو لوگ ادب کے مطالعہ میں ادب کے اس تصور اور معیار کو سامنے نہیں رکھتے اور اس میں سستا نشہ یا چٹخارہ ڈھونڈتے ہیں وہ ادبی تجربات کی صحیح لذت سے آشنا نہیں ہو سکتے اور نہ ادیب کے ذہن و فکر کی رسائی اور اس کے تجربات کی معنی آفرینی کی واقعتاً داد دے سکتے ہیں

ادب میں جو بعض اوقات ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے اس کا سبب یہی ہے کہ ادب کے مطالعہ میں صحیح معیار کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اور اس سے بالکل غلط مطالبے کئے جاتے ہیں۔ ایسے مطالبے جو ادب کے مزاج اس کے منصب و مقصد اور اس کی کارفرمائیوں سے بے خبری کا نتیجہ ہوتے ہیں کچھ لوگ ادب کو محض نشہ، نجات یا چٹخارہ سمجھتے ہیں کچھ اس میں سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں اور کچھ اسے محض فارمولہ تصوّر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب میں اخلاقی، سماجی اور سیاسی بھی طرح کے پہلو ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کا جمالیاتی پہلو ان تمام پہلوؤں پر مقدم ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ادب کے اس جمالیاتی پہلو کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادب کی عظمت کو اگرچہ صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچا جا سکتا لیکن ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں ہی سے پرکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے جمالیاتی مزاج اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے اس میں ایک خاص قسم کا نظریہ یا نشہ ڈھونڈتے اور اس سے حربے کا کام لینا چاہتے ہیں وہ ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ادب انقلاب نہیں لاتا بلکہ انقلاب کے لئے ذہن کو صرف بیدار کرتا ہے۔ ادب تلوار، بندوق یا گولی نہیں ہے ہاں وہ ان چیزوں کا اثر ضرور رکھتا ہے۔ ادب سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنے ذاتی تعصبات کو خیرباد کہہ کے ادب کے اپنے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کریں، ادب جس طرح ویرانے کو گلزار اور گلزار کو ویرانہ بناتا ہے اس سے آگاہ ہوں اور ادب سے اتنا ہی مطالبہ کریں جتنا یہ دے سکتا ہے جب تک ادب کے مطالعہ میں اس انداز نظر کو نہیں اپنایا جاتا اور ادبی معیاروں کا احترام اور پابندی نہیں کی جاتی ادب سے ہمیں کبھی سچا شعور اور بصیرت حاصل نہیں ہو سکتی اور نہ ادبی اظہار کے ابلاغ بننے کے امکانات روشن ہو سکے ہیں۔

ادب میں بعض اوقات ابلاغ کی دشواری اس لئے بھی پیدا ہوتی ہے کہ بعض ادیب اپنے فنکارانہ عمل میں ادب کے منصب و مقصد کا خیال نہیں رکھتے اور اظہار فن کے وسیلوں پر انھیں پوری دسترس حاصل نہیں ہوتی ان کے یہاں خیالات میں جو گنجلک اور انداز بیان میں جو ابہام ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی فنکارانہ صلاحیت کو جلا دینے کی شعوری اور مخلصانہ کوشش نہیں کرتے وہ اس نکتہ سے واقف نہیں ہوتے کہ معجزۂ فن کی نمود خونِ جگر ہی سے ہوتی ہے اور بغیر خونِ جگر کے سارے نقش ناتمام رہتے ہیں لیکن یہ فقط مسئلہ کا ایک پہلو ہے۔ ادب میں ابلاغ کا مسئلہ بالعموم اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعری اور ادب کوئی نئی کروٹ لیتا ہے جب کچھ نئے تجربے اور نئے میلانات ہمارے سامنے آتے ہیں جب ہم نئے فنی معیار، اسالیب اور ہیئتوں سے روشناس ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ

لوگ جو حسن کا مانوس اور محدود تصوّر رکھتے ہیں وہ ابتداء میں ان تجربوں، میلانات اور اسالیب کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتے اُردو میں جب پہلی مرتبہ شرر۔ نظم طباطبائی اور اسماعیل نے بے قافیہ اور آزاد نظموں کے تجربے کئے تو بہت سے لوگوں نے اسے شاعری تسلیم کرنے ہی سے انکار کر دیا کیونکہ وہ شاعری کو مقررہ اوزان و بحور اور ردیف و قوافی کے علاوہ کسی اور شکل میں دیکھنے کے عادی نہ تھے، وہ شاعری اور نثر کے اظہار میں جو بنیادی فرق ہے یعنی یہ کہ شاعری تخلیقی اظہار ہے اور نثر تعبیری اسے سمجھتے نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ایک عرصہ تک نظم آزاد اور شعر منثور کی شعریت کا اعتراف نہ کیا جا سکا۔ پھر ایک بات اور بھی ہے، جیسا کہ ابھی کہا جا چکا کچھ لوگ شاعری میں ایک قسم کا سستا نشہ ڈھونڈھتے ہیں اور اسے محض تفریح و تفنن کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اسی لئے جب وہ شاعری میں گہرے فلسفیانہ، سماجی اور سیاسی حقائق کی ترجمانی دیکھتے ہیں تو ان میں انھیں کوئی لذت اور کشش محسوس نہیں ہوتی، وہ نہ تو اس کی صحیح اہمیت سے واقف ہو پاتے ہیں اور نہ وہ سنجیدگی سے اس کے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح دیکھا جائے تو ابلاغ کی دشواریاں موضوع اور انداز بیان دونوں کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اچھا فنکار بہر حال وہ ہے جو نئے موضوع کو جانے پہچانے استعاروں کا روپ دیتا اور نئی شراب کو پرانی بوتلوں میں رکھتا ہے۔ حالی نے کہا تھا کہ خاموش تغیر زبان میں ہوا کرتا ہے۔ اس طرح بھی دیکھا جائے تو شعری اظہار کے طریقوں اور اسالیب میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے لیکن بعض اوقات اچھے خاصے لوگ اس حقیقت کو سمجھ نہیں پاتے اور یہی وجہ ہے کہ جب کبھی کوئی نیا انداز یا آہنگ سامنے آتا ہے تو اس کا اعتراف نہیں کیا جاتا۔ ۱۹۱۲ء میں جب اقبال نے لکھنؤ میں پیارے صاحب رشید کو اپنا کلام سنایا تو وہ اقبال کے کلام کو محض اس وجہ سے نہ سمجھ سکے اور نہ سمجھنے پر آمادہ ہوئے کہ اس کا انداز اور آہنگ اردو شاعری کے روایتی انداز و آہنگ سے بالکل مختلف تھا۔ پیارے صاحب جس زبان اور اسلوب سے مانوس اور جس ادبی روایت کے پروردہ تھے اس میں محاورہ اور روزمرہ کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ یہ روایت جس کا سلسلہ زہر عشق سے ملتا ہے اس میں ایک خاص شان ایک خاص حسن، ایک خاص انفرادیت ایک خاص وقار اور ایک خاص رکھ رکھاؤ تھا جسے تسلیم نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ لیکن اس کے ساتھ ہی زبان و اسلوب کا جو ایک نیا مزاج اور نیا معیار سامنے آ رہا تھا جس کی نمائندگی اقبال کے کلام سے ہو رہی تھی اس کی بھی ایک اہمیت تھی۔ پیارے صاحب شاید زبان کے ارتقائی عمل سے ناواقف تھے۔ ان کے سامنے زبان و اسلوب کا جو مخصوص و محدود معیار تھا اس کی وجہ سے وہ اقبال کے کلام کے نئے انداز و آہنگ کو نہ سمجھ سکے۔ یہاں اس پہلو کو بھی سامنے رکھنے کی ضرورت ہے کہ فنکار اپنے مفہوم کا محض سادہ معلوماتی اور جذباتی اظہار نہیں کرتا۔ بلکہ اس کا علامتی اظہار بھی کرتا ہے اور علامتی اظہار بہر حال براہ راست اظہار سے بہتر ہوتا ہے۔ اور دراصل یہی ادبی اظہار کی اعلیٰ ترین شکل بھی ہے۔ کیونکہ یہ علامتی اسلوب اظہار ہی ہے جس میں زبان کی تمام صلاحیتوں اور امکانات سے بدرجہ اولیٰ کام کیا جا سکتا ہے۔ غالب نے جب کہا تھا۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

تو ان کا مقصد ادبی اظہار کے انہی امکانات کی طرف اشارہ کرنا تھا جو الفاظ کے تخلیقی اور علامتی استعمال کے ذریعہ بروئے کار آتے ہیں۔ لیکن عام لوگ ادبی اظہار کے ان امکانات کو سمجھ نہیں پاتے اور نہ ہی الفاظ کے اندر جو تہہ در تہہ معانی پوشیدہ

پوشیدہ ہوتے ہیں وہاں تک ان کا ذہن پہنچ پاتا ہے۔ اس لئے ہم ادب میں جس طرح کا ابلاغ چاہتے ہیں وہ عام طور پر مشکل سے مل پاتا ہے۔ کسی شعری یا ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اس کے مفہوم و معنی کا کلی ادراک کر سکیں۔ ہمیں صرف الفاظ کے معنی ہی معلوم نہیں بلکہ کیفیات تک بھی پہنچ سکیں جو اسے معرض وجود میں لانے کا سبب بنیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ مسئلہ محض فنکار کا نہیں بلکہ قاری کا بھی ہے کسی ادبی اظہار کا اس طرح ابلاغ بننا محض فنکار کی کاوشوں پر مبنی نہیں بلکہ اس کا تعلق بڑی حد تک قاری کے ذہن اور رویہ سے بھی ہے۔ جہاں فنکار کو یہ کوشش کرنا چاہیے کہ وہ خواہ مخواہ اپنے اور پڑھنے والوں کے درمیان پردا حائل نہ کرے وہاں پڑھنے والے کا بھی یہ فرض ہے کہ وہ اپنے آپ کو بہ رضا و رغبت ادیب کے حوالے کر دینے کے لئے تیار رہے، فنکار اپنے شعور و بصیرت کو اسی وقت عام کر سکتا ہے جب پڑھنے والا واقعی اس کے ساتھ ذہنی سفر پر آمادہ ہو۔ اور صرف ادیب سے یہ توقع نہ رکھتا ہو کہ وہ اپنے سارے موتی بکھیر دے بلکہ خود بھی موتی کو موتی سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ کسی بھی فن سے لطف اندوز ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم اس کے آداب سے پوری طرح واقف ہوں، ظاہر ہے کہ وہ شخص جو موسیقی اور رقص کے آداب سے واقف نہیں اس کے لئے ان فنون سے حقیقی لطف اٹھانا ممکن نہ ہو سکے گا اور اس کا قوی امکان ہے کہ وہ موسیقی کو محض ایک شور اور رقص کو بلا وجہ اعضا کا توڑنا مروڑنا سمجھے۔ اسی طرح جو شخص شاعری کے حقیقی رمز سے واقف نہیں وہ اس کے صحیح لطف و کیف سے ہرگز آشنا نہ ہو سکے گا۔ اس لئے اگر شاعر قاری سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ وہ اس سے شکایت کرنے یا اس پر تنقید کرنے سے قبل شاعری کے آداب سے بھی واقف ہو اور اس کا آشنائے راز بھی ہو تو اس کا مطالبہ غلط نہیں کہا جا سکتا۔

ادب میں ابلاغ کے مسئلہ کا مطالعہ ہمیں قدیم و جدید کی اس جاری رہنے والی آویزش کے پس منظر میں کرنا چاہیے جس کی وجہ سے ادب میں نئے تجربے، نئے خیالات، اور نئے اسالیب ہمیشہ سامنے آتے رہتے ہیں، ادب میں یہ مسئلہ کچھ نیا نہیں بلکہ زندگی اور زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ ہمیشہ پیدا ہوتا رہتا ہے۔ سرسید اور حالی کے ساتھ بھی یہ مسئلہ پیش آیا تھا غالب اور اقبال کے ساتھ بھی۔ عظمت اللہ خاں کے ساتھ بھی اور ترقی پسند وں کے ساتھ بھی اور آج نئی شاعری کے ساتھ بھی پیش آ رہا ہے خصوصاً آج جو یہ مسئلہ پوری شدت کے ساتھ ہمارے سامنے آگیا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں گذشتہ تیس برسوں میں بہت سے نئے تجربے ہوئے اور ابتداء میں، عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ وہ لوگ جو حسن کا مانوس تصور رکھتے ہیں جو محض لکیر کے فقیر ہیں اور متعین شاہراہوں پر چلنے کے عادی ہیں وہ نئے راستوں پر چلنے والوں کو ٹھیک سے نہیں سمجھ پاتے لیکن ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادب میں ہمیشہ نئے تجربے ہوتے اور نئے راستے نکلتے رہتے ہیں اور یہ نئے تجربے خلاء میں نہیں ہوتے مثلاً کبھی وہ کسی روایت کی توسیع و ترمیم اور اس پر اضافہ ہوتے ہیں۔ ادیب جب کوئی نیا تجربہ [illegible] نہیں رکھتا بلکہ مذہبی تصورات، دیومالا اور [illegible] روایات [illegible] اخذ کرتا ہے۔ وہ ماضی کے پورے سرمایہ پر نظر ڈالتا ہے اس سے شعوری طور پر استفادہ کرتا ہے اور اس طریقے سے اپنے تجربے کو نیا حسن، نئی معنویت اور نئی توانائی عطا کرتا ہے۔ ادیب اس سارے عمل میں جس طرح غور و فکر اور محنت و کاوش سے کام لیتا ہے اسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں ان کے مطالعے میں ہمیں اس پہلو کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے اور ان حقائق کو سمجھنے

کی کوشش کرنی چاہئے جو ان تجربوں کے پیچھے کارفرما ہیں، آج کا دور سائنس اور ٹکنالوجی کا دور ہے اس کی بدولت نئے نئے افکار نئی نئی معلومات ہمارے سامنے آرہی ہیں ہمارا ان سے متاثر ہو نا فطری بات ہے لیکن ہمارے یہاں کچھ کبھی صورت حال ذرا مختلف ہے ہم ایک طرف تو جیٹ ایج میں داخل ہو رہے ہیں دوسری طرف بیل گاڑی بھی ہمارے ساتھ چل رہی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم صرف بیل گاڑی کو اپنی زندگی کی حقیقت سمجھیں، جیٹ کو نہیں۔ ہمارے ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں انہیں اسی صورتحال کی روشنی میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ نئے تجربوں پر زور دینے کے یہ معنی نہیں کہ ہم انھیں آنکھ بند کر کے قبول کر لیں یا انہیں اسلئے محترم سمجھیں کہ ان پر سائنس یا فلسفہ کا پَرتو ہے۔ ادب کا کام سائنس یا فلسفہ کی بے معنی نقالی نہیں، سائنس اور فلسفہ سے جو افکار و معلومات حاصل ہوتی ہیں ان کی ادھ کچری تشریح و تفسیر نہیں بلکہ انھیں جاندار اور معنی خیز بنا کر پیش کرنا ہے۔ حال میں ٹائمس کے جولٹریری سپلیمنٹ CROSS CURRENT کے نام سے نکلے تھے ان میں انگلستان اور یورپ کے ادیبوں نے ادب کے اس پہلو پر خاص زور دیا تھا اور یہ تسلیم کیا تھا کہ ادب سے جس طرح زندگی اور انسانیت کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ اس کی اپنی مستقل اہمیت ہے اور یہ اہمیت سائنس اور فلسفہ کی بے پناہ ترقی کے باوجود بھی ہمیشہ باقی رہے گی۔

آج کے ادب میں جو تجربے ہو رہے ہیں ممکن ہے ان سے یہ شعور اور بصیرت حاصل نہ ہوتی ہو۔ یہ تجربے محض تجربے کی خاطر کئے گئے ہوں، محض اپنے آپ کو مختلف بنانے کے لئے، ان میں کوئی خلوص اور انفرادیت نہ ہو۔ ان میں نئے مزاج یا نئے شعور کا کوئی عکس نہ ہو ان میں آرنلڈ کے الفاظ میں جوش، جذبے اور توانائی کے باوجود ذہن اور علم کا فقدان ہو۔ ان میں زیادہ تر نقالی اور فیشن پرستی ہو، لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ نقالی اور فیشن پرستی سے کسی [illegible] کا ادب کبھی خالی نہیں ہے انگلستان میں آج جو کتابیں لکھی جارہی ہیں ان میں NEW STATES MAN کے بیان کے مطابق نوے فیصدی ایسی ہیں جو ردی کی ٹوکری میں پھینک دینے کے لائق ہیں۔ لیکن جو دس فیصدی ہیں وہ بہرحال ایسی ہیں جن سے اس کی ذہنی زندگی کا بھرم بھی قائم ہے۔ اس لئے اگر جدید شاعری کا تھوڑا سا بھی حصہ ایسا ہے جس میں خلوص ہے جس سے زندگی کا شعور اور بصیرت حاصل ہوتی ہے تو ہمیں اس کا خلوص اور ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کرنا چاہیئے۔

جدید شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ایک طرف تو آج کے حالات و مسائل کو سنجیدگی سے سمجھنا چاہئے جن کی وجہ سے جدید شاعری میں تنہائی، مایوسی، افسردگی اور شکستہ دلی کے جذبات کو در آنے کا موقع ملا ہے، دوسری طرف ہمیں آج کے شاعر کے اس پرائیویٹ وژن اور شخصی نظر کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جسے پیش کرنے کا وہ دعویدار ہے اور جو [illegible] دولت ہے، ممکن ہے آج کے شاعر کا اس کی ذاتی نگاہ سے مطالعہ کیا جائے تو ہم پر اس کے تجربے کے وہ اسرار و رموز منکشف ہوسکیں جو ہمارے لئے ایک نئے ایمان، نئی انجمن آرائی، نئی آئینہ سامانی کا سبب بن سکیں۔

فرد، معاشرہ اور تخلیقی جست!

(ڈاکٹر وزیر آغا)

فرد اور معاشرے میں کیا رشتہ ہے؟ — اس سلسلے میں ایک نظریہ تو یہ ہے کہ معاشرہ "کل" ہے اور فرد "جزو"، اور فرد کی بقا اور عافیت اس بات میں ہے کہ وہ کل کے سائے میں اپنی زندگی گزار دے۔ مزید براں یہ کہ فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، وہ تو محض مشین کا ایک پرزہ ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فرد فطرتاً آزاد منش ہے اور زیادہ دیر تک قید و بند کی حالت کو پسند نہیں کر سکتا۔ چنانچہ معاشرے سے منحرف ہونا ہی اس کا بنیادی وصف ہے۔ نیز یہ کہ معاشرہ محض ایک فرضی اکائی ہے اصل چیز تو فرد ہے جس کے بغیر معاشرے کو تصور میں لانا بھی ممکن نہیں۔ ایک نظریہ ان دونوں کے بین بین بھی ہے۔ اسے اعتدال یا صلح یا چینی فلسفے کی زبان میں GOLDEN MEAN کا نام دے لیجئے کیونکہ اس کے مطابق فرد پر لازم ہے کہ وہ معاشرتی حدبندیوں کے تابع تو رہے لیکن اپنی انفرادیت کو فنا نہ ہونے دے۔ اس نظریے کی افادیت سے انکار مشکل ہے لیکن بنیادی نظریے وہی دو ہیں جن میں سے ایک کے مطابق معاشرہ اور دوسرے کے مطابق فرد کو تمام تر اہمیت حاصل ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان نظریوں کا آغاز کب اور کیسے ہوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر ایک باقاعدہ فکری سانچے میں متشکل ہوئے؟ کسی نظریے کے آغاز کو تاریخی اعتبار سے متعین کرنا ایک بے حد کٹھن کام ہے۔ اسی طرح ارتقار کے جملہ مراحل کی نشان دہی کرنا بھی ممکن نہیں۔ تاہم بعض شواہد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ دیکھنا ممکن ہے کہ کوئی نظریہ کن راستوں سے ہو کر اپنی منزل تک پہنچا ہے۔ مثلاً مندرجہ بالا دو نظریوں میں سے معاشرتی تسلط کا نظریہ انسانی سوچ کے اس خاص انداز سے ماخوذ ہے جو اپنی تگ و تاز کے لئے دائرے کی گھاٹیوں کو پسند کرتا ہے اور فرد کے تسلط سے متعلق نظریۂ انسانی سوچ کی اس بے محابہ یلغار سے متاثر ہے جو سدا خطِ مستقیم پر چلنا پسند کرتی ہے، دائرہ، آغاز اور انجام سے بے نیاز ہے۔ مگر خطِ مستقیم، ابتدا اور انتہا کے تابع ہے۔ دائرہ کی کوئی جہت نہیں ہوتی کہ یہ ہر قدم پر اپنی ہی جانب مُڑ جاتا ہے۔ جب کہ خطِ مستقیم واپسی کے تصور ہی سے ناآشنا ہے۔ معاشرہ دائرے سے مماثل ہے۔ اور اسی کی گہری گول گھاٹیوں میں چلتا رہتا ہے، مگر فرد خطِ مستقیم کے مانند ہے کہ سدا ایک انجانی منزل کی طرف بڑھتا اور انجانے راستوں سے سفر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی تسلط سے متعلق نظریہ اس ماحول میں پروان چڑھا جو دائرے کے اصول کے تابع تھا جب کہ فرد سے متعلق نظریے نے ایک ایسے ماحول میں جنم لیا جو خطِ مستقیم سے متاثر تھا۔

قیاس یہ ہے کہ انسان کو دائرے کے اصول کا اولین گو مبہم احساس جنگل کی اس زندگی کے دوران ہوا ہوگا جو لاکھوں

برس پر پھیلی ہوئی تھی اور جسے اصطلاحاً پرانے پتھر کا عہد PALAEOLITHIC - AGE کہا گیا ہے۔ نفسیات کی زبان میں اسے "ماں کی گود" کا زمانہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ نفسیات نے سائیکی PSYCHE کا مطالعہ کرتے ہوئے درخت کی مادرانہ حیثیت کی بار بار نشاندہی کی ہے۔ اسی زمانے میں مذہب الارواح کا جو نظام رائج ہوا اس میں درخت کو ٹوٹم TOTEM کی حیثیت دینے کا لاشعوری اقدام بھی شاید اس نفسیاتی وابستگی ہی کے باعث تھا، لیکن بھی جنگل کا باسی ایک درخت ہی کی طرح اپنی زندگی بسر کرتا ہے اور باصرہ سے کہیں زیادہ لامسہ سے مستفید ہوتا ہے بہرکیف جنگل کا قدیم باسی درخت سے بری طرح وابستہ تھا اور ظاہر ہے کہ درخت ہی اس کے مشاہدہ کا مرکز ہوگا اسی مشاہدہ سے قدیم انسان کو دائرے کے اصول کا ادراک ہوا کہ درخت ایک سال کے عرصہ میں پورے دائرے میں گھوم جاتا ہے۔ مثلاً اس پر نئے پتے نمودار ہوتے ہیں، پھر وہ پختہ رنگ اختیار کرتے ہیں۔ اس کے بعد پیلے پڑ جاتے اور پھر ایک دن جھڑ جاتے ہیں اور ان کے نیچے سے نئے پتے دوبارہ نمودار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح درخت کی چھال کی میعاد ایک سال ہے اور ہر سال پرانی چھال کے نیچے سے ایک نئی چھال برآمد ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ غیر اغلب نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں دائرے کے اصول کو گرفت میں لینے کی ابتدا درخت کے مطالعہ سے ہوئی۔ درخت کے علاوہ قدیم زندگی میں دن اور رات نیز موسموں کا تسلسل بھی نہایت اہم تھا اور اس نے بھی قدیم انسان پر کچھ اثرات ضرور مرتسم کئے ہوں گے لیکن چونکہ اس کے ہاں باصرہ کی بہ نسبت دوسری حسیات زیادہ فعال تھیں۔ نیز چونکہ جنگل میں رہتے ہوئے وہ آسمانی ڈراما سے بہت زیادہ متعارف نہ ہو سکتا تھا اس لئے قیاس غالب یہی ہے کہ اسے دائرے کے اصول کا ادراک قریب ترین شے یعنی اس درخت ہی سے ہوا ہوگا جو اس کا رین بسیرا بھی تھا اور ان داتا بھی۔ پھر بھی جنگل میں رہتے ہوئے آفاقی عناصر کا لامتناہی تسلسل دائرے کے آرکی ٹائپ ARCHETYPE کو توانا کرنے میں ضرور ممد ثابت ہوا ہوگا۔ چنانچہ اسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

تقریباً پانچ لاکھ برس تک انسان نے جنگل کے اس ماحول میں زندگی بسر کی اور درخت کی معیت میں دائرے کی گہری لکیر کے اندر لڑھکتا رہا۔ لیکن پھر آج سے تقریباً بارہ ہزار برس پہلے وہ زرعی نظام کے اس عہد میں داخل ہوا جسے NEOLITHIC AGE کا نام ملا ہے۔ اس عہد کا امتیازی وصف یہ تھا کہ اس میں انسان نے درخت (پھل) کی بہ نسبت بیج کو اہمیت دینا شروع کی اور خوشہ چینی کے قدیم عمل کے ساتھ ساتھ خود بیج کو اگا نے اور یوں خوراک پیدا کرنے کی داغ بیل ڈال دی۔ یکایک اسے محسوس ہوا کہ اس نے تو کائنات کے ایک بہت بڑے راز پر سے پردہ اٹھا دیا ہے حقیقت یہ ہے کہ بیج کی ماہیت دریافت کر کے اور یوں پیدائش کے معمے کو حل کر کے انسان نے ایک بہت بڑی تخلیقی قوت سے آشنائی حاصل کر لی۔ چنانچہ اس دور میں انسان کے ہاں ان تمام عناصر کی پرستش کا میلان ابھرا جو قوتِ نمو کے معاون تھے۔ لنگ اور یونی کی پوجا کا تصور یا پھر بیل کی پرستش کا باعث یہی تھا۔ مگر زرعی نظام میں داخل ہو کر جب انسان نے بیج سے وابستگی قائم کی تو ظاہر ہے کہ وہ بیج کے سارے حیرت انگیز نظام سے بھی متعارف ہوا۔ مثلاً اس نے دیکھا کہ بیج زمین کے نیچے چلا جاتا ہے جہاں سے وہ اپنی ہستی کو مٹا کر اور ایک نئی زندگی میں ڈھل کر دوبارہ باہر آجاتا ہے پھر وہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور بالآخر ایک روز خوشوں میں ڈھل جاتا ہے۔ تب یہ خوشے پک جاتے ہیں اور وہی ایک بیج اپنی وضع کے سینکڑوں بیجوں کو تخلیق کر لیتا ہے۔ فصل کو اگانے کے اس عمل سے انسان کی نظریں ان عناصر کی طرف بھی پوری طرح مبذول ہوئیں، جو اس کی نشو و نما میں معاون تھے۔ مثلاً سورج، دریا، اور موسم! اچانک اس پر بھی

اس بات کا انکشاف ہوا کہ نہ صرف بیج ایک دائرے میں گھومتا ہے بلکہ باقی جملہ معاون عناصر کی حرکات بھی دائرے ہی کے تابع ہیں ۔ مثال کے طور پر سورج صبح کے وقت طلوع ہوتا ہے ۔ دن بھر کے سفر کے بعد بیج کی طرح رات یا زمین کی کوکھ میں چلا جاتا ہے اور پھر اگلی صبح ایک بیج ہی کی طرح دوبارہ اُگ آتا ہے (قیاس کہتا ہے کہ اواگون کا سارا فلسفہ بیج یا سورج کے اس عمل ہی سے ماخوذ ہے) اس طرح ہر سال بیج کی کاشت سے قبل آسمان سے برکھا کا نزول ہوتا ہے یا دریا میں طغیانی آجاتی ہے اور وہ کناروں سے چھلک جاتا ہے اس سے زمین نرم ہوکر بیج کو قبول کرنے کے قابل ہو جاتی ہے ۔ پھر موسموں کا تسلسل بیج کی نشو و نما اور بالآخر اس کی پختگی میں معاون ثابت ہوتا ہے ۔ چنانچہ یہ قطعاً غیر اغلب نہیں کہ اس کے ہاں یہ احساس بیدار ہوا ہو کہ ساری کائنات ایک لٹو کی طرح دائرے میں گھوم رہی ہے ۔ یہاں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی ۔ جو کل تھا وہی آج ہے اور جو آج ہے وہی کل ہوگا ۔ انسان زندہ ہے تو ایک خاص ڈھب سے زندگی گزارتا ہے اور جب مرجاتا ہے تو از سر نو اسی ڈھب سے زندگی گزارنے لگتا ہے ۔ اسی طرح بیج کے انداز کو دیکھتے ہوئے اس کے ہاں یہ عقیدہ بھی راسخ ہوگیا کہ مرے ہوؤں کی ارواح واپس آتی اور اپنے عزیزوں، رشتہ داروں کی خوشی یا غم میں شریک ہوتی ہیں ۔ زرعی نظام کا یہ انسان بیج کے طریق کار سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے اپنی دیو مالا بھی اس کے مطابق ہی تشکیل دے لی ۔ چنانچہ ایڈونس ADONIS ، اتیس ATIS اور اوسائی رس OSIRIS کے اساطیر بنیادی طور پر بیج کے زمین کے نیچے جانے (UNDER WORLD) اور پھر باہر آنے کے عمل ہی کو مختلف داستانوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں ۔

قدیم انسان نے جنگل کی زندگی میں دائرے کے جس عمل سے آشنائی حاصل کی تھی وہ اس کے زرعی نظام میں داخل ہونے پر کچھ اور بھی توانا نظر آنے لگا ۔ اب انسان کو اس بات کا بڑی شدت سے احساس ہوا کہ اس کی عافیت اسی میں ہے کہ زندگی کا یہ لٹو ایک لحظہ رُکے بغیر، گھومتا ہی چلا جائے ۔ اور اس میں کوئی رخنہ نمودار نہ ہو ۔ اگر کبھی رخنہ نمودار ہوتا مثلاً اگر دریا میں وقت پر طغیانی نہ آتی یا سورج کو گرہن لگ جاتا ۔ یا کوئی ارضی یا سماوی بلا نازل ہوکر اس کے معمول کے لئے خطرہ بن جاتی تو وہ فوراً جادو کی بعض رسوم ادا کرکے " وقت " کی اس دخل اندازی کو مسترد کرنے کی کوشش کرتا ۔ اس کی اپنی زندگی وقت کے اس روایتی رُوپ کے تابع تھی جسے " منڈل روپ " کا نام ملا ہے اور جس میں اژدہا اپنی ہی دم کو منہ میں لے کر دائرے کی صورت اختیار کر لیتا ہے ۔ چنانچہ وہ وقت کے اس نئے روپ سے ترساں تھا جو مختلف واقعات کے تسلسل سے مرتب ہوتا ہے اور جو ایک خطِ مستقیم پر آگے کو بڑھتا چلا جاتا ہے ۔ قدیم انسان تو قدم قدم پر " واقعہ " کی نفی کر دیتا تھا تاکہ دائرے کا محفوظ عمل جاری رہ سکے ۔ چنانچہ ان خاص واقعات سے قطع نظر جو ارضی یا سماوی بلاؤں کی صورت اختیار کرکے روایتی وقت کے دائرے کو مجروح کرتے تھے اور جن کی نفی کے لئے وہ خاص رسوم ادا کرتا تھا، اپنی عام زندگی میں بھی قدیم انسان بڑے التزام کے ساتھ ہر سال وقت اور تاریخ HISTORY کو مسترد کرتا رہتا تھا " نئے سال " کی بیشتر رسوم دراصل وقت اور تاریخ کو مسترد کردینے ہی کی کاوشیں تھیں ۔ ان سے دائرے کی تجدید بھی ہوتی تھی مثلاً ۔ بابل میں نئے سال کی آمد پر اکی ٹو AKITU کی جو رسوم ادا ہوتی تھیں ان میں مردک MARDUK اور سمندری بلا تیامت TIAMET کے معرکے کو بالکل اسی طرح دوبارہ پیش کیا جاتا تھا جیسے وہ ابتدا میں ظہور پذیر ہوا تھا (ہندوؤں کے ہاں دسہرے کے موقعہ پر رام اور راون کے معرکے کو پیش کرنے کی رسوم آج بھی رائج ہیں) یہ رسوم ان واقعات کی تجدید کرتی تھیں اور زندگی کے بے پایاں انتشار CHAOS کے کائنات COSMOS میں ڈھلنے کے عمل کو گویا دہرا دیتی تھیں ۔

جیسے کہہ رہی ہوں کہ کاش مردک، تیامت کو اور رام راون کو ہمیشہ اسی طرح فنا کرتا رہے۔ اوساں سے ملتی جلتی جلد رسوم دراصل کسی نہ کسی میتھ MYTH سے اور یہ میتھ مزاجاً بیج اس کی پیدائش، موت اور حیات نو کے عمل سے متعلق ہوتی، انسان چاہتا کہ بیج کی آمد و رفت کا سلسلہ ایک منضبط نظام کے تحت دائرے کے عمل کو مکمل کرتا رہے کہ اس میں اس کی اپنی بقا کا راز بھی مضمر تھا۔ چنانچہ قدیم انسان ہر سال خود ہی تاریخ اور وقت کی نفی کر کے اور پیدائش کے عمل کو دہرا کر دائرے کو دوبارہ جنم دیتا اور پھر اسی کے تحت زندگی بسر کرتا چلا جاتا۔ اس ضمن میں ایڈونس ADONIS اور اتیس ATTIS کے تہوار خاص طور پر بڑے اہم تھے۔ مثلاً فریزر نے لکھا ہے کہ "اسکندریہ میں یہ ہوتا تھا کہ دو کوچوں پر افرودیتی اور ایڈونس کے بتوں کی نمائش کی جاتی۔ ان کے برابر انواع و اقسام کے پکے پھل، کیک اور پودوں کے گملے رکھ دیئے جاتے اور بادیاں لپیٹ کر ہرے بھرے منڈوے چھا دئے جاتے۔ ایک دن ان عاشق و معشوق کا بیاہ رچایا جاتا اور دوسرے دن عورتیں بیوہ کا بھیس بھرے بال اور چھاتیاں کھولے مردہ ایڈونس کو سمندر کے ساحل پر لے جاتیں اور موجوں کے حوالے کر دیتیں، لیکن ان کے سوگ میں امید کی خوشی بھی شامل ہوتی۔ اس لئے کہ وہ یہ بھی الاپتی جاتیں کہ گذرنے والا ایک دن ضرور لوٹ کر آئے گا"[1] اس طرح اتیس کی پرستش سے متعلق رسموں کے بارے میں فریزر لکھتا ہے کہ "ایک اور دیوتا جس کی فرضی موت اور نئے جنم پر ایمان مغربی ایشیا کے مذہب میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا، اتیس ہے۔ یہ فریجیا والوں کے لئے وہی کچھ تھا جو ایڈونس شام والوں کے لئے تھا۔ ایڈونس ہی کی طرح یہ بظاہر وہ بھی نباتات کا دیوتا تھا اور ہر سال بہار کے موسم میں اس کی موت کا باضابطہ ماتم ہوا کرتا اور نئے جنم کی خوشیاں منائی جاتی تھیں"[2]

ہرچند انسانی سوچ کا یہ خاص انداز قدیم انسانی زندگی میں پروان چڑھا تاہم اس کی گرفت آج بھی باقی ہے۔ ابہام و تفہیم کے اس خاص انداز میں بنیادی نکتہ فقط یہ ہے کہ ساری کائنات ایک دائرے کی طرح گھومتی ہے اور ایک بے پایاں زیر و بم کے تابع ہے۔ دن اور رات کا چکر نیز موسموں کا تسلسل اس زیر و بم ہی کا اظہار ہے۔ یہ زیر و بم ایک غیر شخصی قانون کے ماتحت ہے اور ابتدا اور انتہا کے تصور سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ معاشرہ ایک لامتناہی ہمہ اوست ہے جو بجائے خود آغاز و انجام سے بے نیاز ایک کائناتی زیر و بم میں مبتلا ہے۔ نطشے کا نظریہ کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی بلکہ جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے ۔۔۔ بنیادی طور پر انسانی سوچ کے اس خاص انداز ہی سے ماخوذ ہے، جو زندگی اور کائنات کو دوار CYCLIC قرار دیتا ہے۔ نطشے سے بہت پہلے فیثاغورث اور افلاطون کے پیروکاروں نیز رواقی فلسفیوں کے ہاں بھی یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ سارا کائناتی نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ ہر دور میں پچھلے واقعات کی تجدید ہوتی ہے اور کوئی نیا یا انوکھا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اس طرح قدیم زمانے کے ہندوؤں نے وقت کو من ونتر کلپ اور مہایگ میں اور پھر مہایگ کو ست یگ، تریتا یگ، دواپر یگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے ان میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرر کر دئے تھے اور اپنے اس عقیدہ کا برملا اظہار کیا تھا کہ ہر مہا ونتر کے بعد دوسرا مہا ونتر آتا ہے۔ اور کائناتی وقت کا دائرہ ازلی و ابدی ہے۔ وہ تمام

---

[1] ترجمہ سید ذاکر اعجاز THE GOLDEN BOUGH — FRAZER

[2] 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃

ممالک جن میں قدیم جنگلی اور زرعی معاشرہ نسبتاً زیادہ طویل اور توانا تھا، سوچ کے اسی خاص انداز کے وارث بنے جو معاشرے کے لامتناہی تسلسل کا قائل اور اس کے دائرے میں گھومتے چلے جانے کے عمل کا داعی ہے اور جو ایک سماجی اور کائناتی "ہمہ اوست" کا مبلغ بن کر سامنے آتا ہے۔ ہندو سماج نیز یونان اور روم کی سوسائٹی میں زندگی کا یہ دوّار CYCLIC نظریہ بہت مقبول اور توانا رہا ہے۔

دائرے سے متاثر معاشرہ ایک ایسا زنداں تھا جس سے فرد باہر نہ آسکتا تھا۔ فرد کو شاید اس بات کی ضرورت بھی نہ تھی۔ کہ وہ اپنے "جدّامجد" یعنی پیڑ کے دوّار صفت پیکر سے خود کو منقطع کر کے آزادہ روی کا مظاہرہ کرتا۔ لیکن پھر ایک وقت ایسا آیا کہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہوگئی، روایت میں اسے جنت کے دائرے سے باہر نکلنے کی خواہش کا نام دیا گیا ہے۔ لیکن ایک بات طے ہے کہ یہ خواہش یا بغاوت "اندر" سے نمودار ہوئی کسی خارجی عنصر کا نتیجہ نہ تھی، یکایک انسان کو اپنے قدیم ماحول میں دم گھٹنے کا احساس ہوا۔ اور وہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لئے پر تولنے لگا۔ اس کی اس "تیاری" کے شواہد انسانی دیومالا میں بھی ملتے ہیں۔ جس میں ہیرو، امروسیا، موتی یا آبِ حیات کی تلاش میں اپنے قدیم آبائی ماحول کو چھوڑ کر ایک لمبا سفر اختیار کرتا ہے۔ امروسیا، آبِ حیات یا موتی کی تلاش دراصل ایک نئی ذہنی اور احساسی سطح کی تلاش ہے۔ کیونکہ فرد کے لئے پہلی سطح پر زندگی گزارتے چلے جانا ممکن نہیں رہا۔ یہ جبلت پر فہم و شعور کی فتح بھی تھی اور مرور محض DURATION سے وقت کے تسلسل کا وجود میں آنا بھی! اسے فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے کہ اب اس نے اپنے شعور کی روشنی میں لاشعور کی تاریکی سے خود کو "آزاد" کیا اور ایک ایسے خطِ مستقیم پر چلنے لگا جس پر جگہ جگہ سنگ ہائے میل نصب تھے۔ قدیم انسان نے بار بار وقت اور تاریخ HISTORY کی نفی کی تھی۔ نئے فرد نے وقت اور تاریخ کو جنم دینے کی ابتدا کی اور ایک ایسی نئی سطح پر سانس لینے لگا جو انفرادیت کی خوشبو سے معطر تھی۔

فرد کے ہاں اس نئے رجحان کی وجوہ کا سراغ لگانا بے حد مشکل ہے۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک انسان زمین سے وابستہ رہے۔ اس پر زمین کی بوقلمونی، تنوع، زرخیزی خوف اور ثنا کے رجحانات غالب رہتے ہیں لیکن جب کسی وجہ سے اسے ایک مستقل سفر درپیش ہو تو زمین سے اس کے بندھن ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور آسمان کی یک رنگی اور سادگی اور خطِ مستقیم کی جہت اور آزادہ روی اس کے احساسات میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے چنانچہ اب اس پر زندگی کے زیر و بم کا دوّار CYCLIC نظریہ اس قدر غالب نہیں رہتا جتنا زیر و بم کا وہ نظریہ جو فہم و شعور سے مرتب ہوتا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ فرد کی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر رک جاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زمان و مکان کے تابع ہے۔ اس کا ایک آغاز اور ایک انجام ہے۔ بالخصوص انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ کے اعتقادات خاصے واضح اور زوردار ہیں۔ مثلاً مرسیا ایلیاڈ MIRCEA ELIADE نے اپنی تصنیف "کاسموس اینڈ ہسٹری" میں قدیم ایران کے اس اعتقاد کا ذکر کیا ہے۔ جس کے مطابق دنیا آخر ایک روز آگ سے تباہ

ہوگی جس سے صرف خیر زندہ بچے گا۔ مگر یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں کائنات کے انجام کے بارے میں اسی وضع کے عقائد رائج رہے ہیں۔ "انجام" کے اس اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چند یہ تاریخ کی نفی کر دیتا ہے لیکن "اب" کی فضا میں نہیں بلکہ صرف مستقبل کے کسی نقطہ پر! دراصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل "اب" کے لمحے میں رہتی تھی اور ہر اُس عنصر کی نفی کر دیتی تھی جو زندگی میں "آئندہ" کی سطح کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جیت یہ ہے کہ ان کے باعث حال کی ازلی و ابدی، جامد، بے سمت، اور بت پرستی سے مملو فضا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کر لیا۔ قدیم سوسائٹی میں ماضی ایک PULL کی حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن اب مستقبل نے ایک PULL کا فریضہ انجام دینا شروع کیا اور یوں فرد کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اس کی بغاوت پوری طرح واضح ہوگئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا ہر چند کہ اسے ساتھ ہی ذات واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہر کیف قدیم سوسائٹی کے زندان سے باہر نکلنے اور بت پرستی کے قدیم تصور کو چھوڑنے کی تلقین کر کے ان مذاہب نے انسانی تہذیب کے ارتقا میں ایک ایسی عظیم الشان خدمت سر انجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کر سکتا۔

تاریخِ تہذیب شاہد ہے کہ فرد اور معاشرے کے رشتے میں توازن کی کیفیت بہت کم نمودار ہوئی ہے گو بعض مفکرین نے سب سے زیادہ اس توازن کی اہمیت ہی کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ زندگی مختلف اور مخالف قوتوں کی رزم گاہ ہے اور یہاں بیشتر اوقات میزان کا پلڑا کبھی ایک اور کبھی دوسری طرف جھک گیا ہے کبھی کبھار تو انتہائی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے مثلاً جب معاشرتی تسلط کا پلڑا جھکا ہے تو اشتراکی نظام وجود میں آیا ہے اور جب فرد کی آزادی روی اور انفرادیت منفی انداز میں اپنی انتہا کو پہنچی ہے تو قیصر، ہٹلر اور مسولینی پیدا ہوتے چلے گئے ہیں مگر فرد اور معاشرہ کے رشتے پر محض "توازن" کا لیبل لگا دینے سے بھی تو مسئلہ حل نہیں ہوتا کیونکہ "توازن" اپنی مجرد حیثیت میں جمود ہی کا دوسرا نام ہے اور جمود کی کیفیت زندگی کے زیر و بم کے فقدان پر منتج ہوتی ہے۔ فی الواقعہ فرد اور معاشرہ کے رشتے کو تو ایک ایسے کائناتی زیر و بم کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے جو دوّار CYCLIC ہونے کے باوصف جامد نہ ہو بلکہ ایک ایسے عمل سے مملو ہو جس میں زیر و بم کا دائرہ کشادہ سے کشادہ تر ہوتا چلا جائے۔

یوں دیکھئے تو حقیقت کا دوّار یا ارتقائی نظریہ بجائے خود مکمل نہیں ہے اور اس طرح فرد یا معاشرہ اپنی اپنی جگہ مکمل نہیں کہلا سکتے۔ بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ حقیقت کو دائرہ اور خطِ مستقیم میں اور زندگی کو معاشرہ اور فرد میں تقسیم کر کے دکھانا محض مسئلہ کے تمام تر پہلوؤں کا احاطہ کرنے کا ایک خاص انداز ہے اور بس! ورنہ حقیقت یا زندگی تو ایک ایسی محیط و بسیط اکائی ہے جس کا مدمقابل موجود ہی نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ وہ جب اپنا اظہار کرتی ہے تو دو میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ چنانچہ اگر حقیقت کے طریقِ اظہار سے ناواقفیت ہو تو ناظر اس کے ایک رُخ کو دوسرے کا مدمقابل قرار دے کر بڑے پیچیدہ نظریاتی مباحث میں اُلجھ جاتا ہے۔ فرد اور معاشرے کے سوال پر بھی مفکرین کے ہاں دوئی کے احساس ہی نے مختلف مکاتبِ فکر کو پیدا کیا ہے۔ جن میں سے بعض نے معاشرہ اور بعض

نے فرد کا علم بلند کیا ہے۔ فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے لیکن یہ اپنا اظہار دو کی صورت میں کرتی ہے۔ ان دو میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرا زیادہ فعال دکھائی دیتا ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی ہے۔ ورنہ ارتقا جاری نہ رہ سکے اور "اظہار" کا سلسلہ ہی ختم ہو جائے چنانچہ جب حقیقت کا وہ پہلو زیادہ فعال نظر آتا ہے جس کا مقصد آگے کو بڑھنا یا کشادہ تر ہونا ہے تو یوں لگتا ہے۔ جیسے اس نے خط مستقیم کو اپنا لیا ہے لیکن جب یہی خط مستقیم آگے جا کر مڑ جاتا ہے اور ایک وسیع تر دائرے کو وجود میں لے آتا ہے اور کچھ عرصے تک اسی دائرے کی گہری گھاٹی میں چلتا ہے تو ناظر کو وہم ہونے لگتا ہے کہ دائرے میں گھومتے چلے جانا ہی حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ اگر اس طرح دیکھیں کہ حقیقت کا بنیادی وصف دائروں کی صورت میں کشادہ سے کشادہ تر ہوتے چلے جانا ہے اور یہ کہ جب وہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں جاتی ہے تو لازمی طور پر ایک تخلیقی جست بھر کر (اور جست خطِ مستقیم کو اختیار کرنے ہی کی ایک صورت ہے) ایسا کرتی ہے تو ناظر کو حقیقت کا ایک ایسا روپ نظر آ سکتا ہے۔ جو ہر چند کہ دائرے اور خط مستقیم میں منقسم ہو کر اپنا اظہار کرتا ہے۔ تاہم جو اصلاً ان دونوں سے ماورا بھی ہے۔

O

فرد اور معاشرے کے بنیادی رشتے کو بھی اس خاص انداز ہی سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اصل چیز انسانی زندگی ہے جس کے دو واضح رُخ ہیں۔ ایک رُخ مزاجاً اجتماعی ہے اور دوسرا مزاجاً انفرادی! جب اجتماعی رُخ بیدار ہوتا ہے تو انفرادی رُخ کے نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں اور جب انفرادی رخ اپنا اظہار کرتا ہے تو اجتماعی رُخ میں دراڑیں سی نظر آنے لگتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو درخت کے پھلنے پھولنے کے عمل کی روشنی میں دیکھیں تو بات شاید زیادہ واضح ہو جائے جب درخت میں نیا "خون" دوڑتا ہے تو اس میں باہر کی طرف لپکنے کی ایک رَو وجود میں آ جاتی ہے اور وہ اپنے زورِ نمو میں پرانے پتوں کو گراتا اور پُرانی چھال کو پرزے پرزے کر دیتا ہے لیکن پھر پُرانے پتوں کے نیچے سے نئے پتے اور پرانی چھال کے نیچے سے ایک صاف شفاف اور نئی نویلی چھال برآمد ہو جاتی ہے اور نئے پتوں اور نئی چھال کی آمد سے خود درخت کی جسامت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ درخت کی قوتِ نمو فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے سے مماثل ہے کہ اس میں لپک، بے قراری، تحرک اور آگے بڑھنے کی آرزو مجتمع ہو گئی ہے اور یہ اپنے زور میں پُرانے پتوں کو بہلا اور پرانی چھال کو پُرزے پُرزے کر رہی ہے۔ پہلے پتے اور پُرانی چھال سوسائٹی سے مماثل ہے۔ یہ وہ ڈھال ہے جو درخت نے پچھلے برس اپنے تحفظ کے لئے زیب تن کی تھی۔ لیکن اب جس کی میعاد ختم ہو گئی ہے اور اس لئے درخت نے ایک ارتقائی عمل میں مبتلا ہو کر اپنے اندر سے پتوں کی ایک تازہ کھیپ اور ڈھال کا ایک نیا پیکر خلق کر لیا ہے۔ وہ زمانہ جس میں پتے پیلے پڑ جاتے اور ڈھال میں دراڑیں نمودار ہونے لگتی ہیں، بڑے ذہنی اور روحانی کرب کا زمانہ ہوتا ہے کیونکہ اس زمانے میں انسان سوچتا ہے کہ پرانی اور مستحکم قدریں ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں، ہر طرف بے راہروی کا راج ہو گیا ہے، لاکھوں کروڑوں برس پرانا انتشار CHAOS دوبارہ اُمنڈ رہا ہے اور اس کے نتیجے میں ہر شے شکست و ریخت میں مبتلا ہو گئی ہے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ یہ زمانہ ایک بے پناہ تخلیقی اُبال کا دور ہوتا ہے۔ جس میں انتشار محیط نہیں ہو رہا ہوتا۔ بلکہ ایک نیا سماج، پتوں کی ایک تازہ کھیپ اور چھال کی ایک ایسی نئی ڈھال وجود میں آ رہی ہوتی ہے جو بالآخر اپنے زور میں پرانے نظام کو پارہ پارہ کر دیتی ہے کچھ عرصہ گزرنے پر یہی نئے پتے (نئی نسل کے لوگ) پھر سے درخت کو ڈھانپ

لیتے ہیں اور چھال سخت ہو کر دوبارہ سوسائٹی (ڈھال) کا روپ دھار لیتی ہے اور انسان بھول جاتا ہے کہ جب عبوری دور آیا تھا تو وہ کتنے گہرے کرب میں مبتلا ہو گیا تھا۔

فرد اور معاشرے کا تصادم، درخت کی نئی اور پرانی چھال کا تصادم ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ تصادم کوئی نہیں ہے۔ اصل چیز یہ ہے کہ زندگی مائل بہ ارتقا رہے۔ وہ ہر سال اپنی پرانی کینچلی اتار کر ایک نئی کینچلی پہن لیتی ہے۔ یہ ہمارا وہم ہے کہ ہمیں پرانی اور نئی کینچلی کے رشتے میں فرد اور معاشرے کے تصادم کی صورت نظر آئی۔ زندگی کا اصل مقصد تسلسل ہے اور یہ تسلسل زیر و بم کے اس انداز کے تابع ہے جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے یعنی آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹنے کا عمل جس کے تسلسل اور تواتر میں کبھی کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی۔ جب زندگی آگے کو بڑھتی ہے تو اس کام کے لئے فرد کو بروئے کار لاتی ہے۔ جب وہ پیچھے کو ہٹتی ہے تاکہ نئی فتح یا نئے قدم کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو سکے تو سوسائٹی کی قدروں سے کام لیتی ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ جب فرد کی وساطت سے ارتقا کی دوڑ میں کوئی قدم اٹھاتی ہے تو واپس اسی مقام پر نہیں آتی جہاں سے وہ چلی تھی۔ مطلب یہ کہ پچھلے برس کی چھال ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس کا ایک حصّہ روایت کی صورت میں زندگی کے تنے سے چپک جاتا اور اس کی جسامت (جسمانی اور روحانی) میں اضافہ کر دیتا ہے۔ مگر اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے۔ وہ یہ کہ زندگی کا زیر و بم دو حرکات پر مشتمل ہے ان میں سے ایک حرکت تو محض زیر و بم کے عام سے انداز کو پیش کر دیتی ہے مگر دوسری زیر و بم کو کشادہ تر اور وسیع تر کرنے کا موجب بنتی ہے۔ سوسائٹی اور اس کے افراد کا عام رشتہ زیر و بم کی پہلی سطح کو اجاگر کرتا ہے۔ یعنی جیسے درخت کی نئی اور پرانی چھال میں لپکنے اور سمٹنے کا عمل جاری ہے لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درخت کے اندر سے ایک تخلیقی جست وجود میں آتی ہے، جو درخت کی نسل ہی کو بدل دیتی ہے۔ (MUTATION) اور وہ ایک نئے مدار میں داخل ہو جاتا ہے۔ فرد اور سوسائٹی کے رشتے میں بھی یہ بات عام ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہو جاتا ہے جو سوسائٹی کو اٹھا کر ایک نئی سطح اور ایک نئے مدار میں لے آتا ہے یہ بات ارتقا کے عمل کے عین مطابق بھی ہے مگر کسی "سبب اور نتیجہ" قسم کے تسلسل کے بجائے ایک تخلیقی جست کے تابع ہے خود زندگی جب مادہ سے امیوبا (AMOEBA) میں ڈھلی تو یہ عمل "سبب اور نتیجہ" کے تحت نہیں بلکہ ایک تخلیقی جست کے تحت وقوع پذیر ہوا۔ چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کڑی آج بھی نظروں سے اوجھل ہے۔ اسی طرح جب امیوبا سے حیوان اور حیوان سے انسان وجود میں آیا تو یہ سب کسی "سبب اور نتیجہ" عمل کے تابع نہیں تھا، بلکہ ہر بار ایک تخلیقی جست کے تحت نمودار ہوا۔ زندگی ایک ارتقائی تسلسل کے تحت دائرے میں گھومتی چلی جاتی ہے لیکن پھر ایک داخلی نمو کے باعث یکایک ایک جست ابھرتی اور زندگی کے ارفع تر اور کشادہ تر مدار میں پہنچ جاتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے...... میں بھی ایک تخلیقی جست ہی نے اصل کام سرانجام دیا ہے اور اگر معاشرہ پرانے پتھر کے زمانے سے راکٹ کے دور تک آ پہنچا ہے تو یہ سب ایسی مختلف تخلیقی جستوں ہی کا نتیجہ ہے جن کی نوعیت اور طریق کار کے بارے میں ساری انسانی تحقیق مہر بہ لب ہے۔ کائنات اور زندگی کا سب سے بڑا راز تو یہی ہے کہ وہ دائرے کے عمل میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ گاہے گاہے ایک پُراسرار سی جست بھی بھرتی ہے۔ یہ سوال کہ وہ

آئندہ کب جست بھرے گی یا اس جست کی نوعیت کیسی یا توانائی کسی قدر ہوگی، انسان کے فہم و ادراک سے بالا ہے، فرد اور معاشرے کے رشتے میں فرد اپنی اس تخلیقی جست کا ایک ادنیٰ نمونہ تو ہر روز پیش کرتا ہے۔ جب وہ سوسائٹی کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی ایک خطِ مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے تاہم اصل تخلیقی جست ان عظیم اور روحانی طور پر بالغ نظر اور خلاق ہستیوں ہی کے حصے میں آئی ہے جنہوں نے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آکر خود ایک ایسا مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک، لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل ایک نیا انسانی معاشرہ کسی لٹو کی طرح گھومتا چلا گیا۔

اسلوب اور اس کے عناصرِ ترکیبی

ڈاکٹر منظر عباس نقوی

اسلوب کیا ہے ؟ ادائے خیالات اور اظہارِ جذبات کا ڈھنگ ۔ اسلوب کی یہ تعریف نثر و نظم دونوں پر حاوی ہے۔ نثر اور نظم میں فرق یہ ہے کہ نثر سوچے سمجھے خیالات اور جچے تلے بیانات کا پیرایۂ ادا ہے ۔ اور نظم تخیل و جذبات کی ترجمانی کا وسیلہ۔ اس طرح اسلوب کی بھی دو قسمیں ہوئیں، نثری اسلوب اور شعری اسلوب ۔ نثری اسلوب وہ جس کا تعلق بنیادی طور پر ادائے خیالات سے ہے اور شعری اسلوب وہ جو اظہار جذبات کے لئے مخصوص ہے، ادائے خیال سے مراد یہ ہے کہ مصنف کے ذہنی تجربات بے کم و کاست قاری کے ذہن تک منتقل ہو جائیں، اسی عمل کو اصطلاحی زبان میں ابلاغ خیال کہتے ہیں۔ ابلاغ ہی کی ضرورت سے مصنف کو وہ اسلوب بیان اختیار کرنا پڑتا ہے جو سریع الفہم، واضح، قطعی اور استدلالی ہو تاکہ جن خیالات کا اظہار اُسے مقصود ہے، یا جس واقعے یا کیفیت کو وہ بیان کرنا چاہتا ہے وہ پڑھنے یا سننے والے کے دماغ کو پوری طرح اپیل کر سکے ، ظاہر ہے کہ یہ اسلوب قافیہ و بحر کا متحمل نہیں ہو سکتا ، کیونکہ یہ قیدیں خیال کو لفظوں کا غلام بنا دیتی ہیں ۔

شعری اسلوب کا معاملہ اس سے بالکل مختلف ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ نظم اظہارِ جذبات کا وسیلہ ہے تو لازمی طور پر اس کا اسلوب نثر سے مختلف ہونا چاہئے ۔ یہ وہ اسلوب ہوگا جس میں ایک بلیغ ابہام ہو، ایک لطیف نغمگی ہو اور ایک ایسی ذہانی کیفیت جو سننے والوں کے وجدان کو اپیل کر سکے ۔ اگر نظم کے لئے یہ اسلوب اختیار نہ کیا جائے تو اندیشہ ہے کہ شاعر جس جذباتی تجربے کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے اس میں اس کو کامیابی نہ ہو۔ چنانچہ اسی ابہام کی ضرورت نے شاعر کو اشاروں اور کنایوں میں بات کرنے کا سلیقہ سکھایا۔ اسی نغمگی کی خاطر قافیہ و بحر وجود میں آئے اور اسی ماورائی کیفیت کے لئے شاعر کو انوکھی تشبیہات اور خیالی استعارات کا سہارا لینا ضروری ہوا۔

نثر و نظم کی یہ تقسیم بہت حد تک درست سہی، لیکن بعض اوقات غلط بھی ثابت ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ نثری اسلوب کلیتہً جذبات سے معرا ہو سکتا ہے اور نہ شعری اسلوب پوری طرح افکار سے بے نیاز رہ سکتا ہے۔ خود خیال اور جذبے میں اتنا قریبی تعلق ہے کہ دونوں کو دو بالکل الگ الگ خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ خیال کی تہہ میں جذبے اور جذبے کی تہہ میں خیال کی کارفرمائی ایک ایسی نفسیاتی حقیقت ہے جس سے انحراف ممکن نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اکثر اوقات نثر میں نظم کی سی کیفیت پائی جاتی ہے اور نظم قافیہ و بحر سے قطع نظر، بالکل نثر سے مشابہ معلوم ہوتی ہے اس سلسلے میں مثال کے طور پر آزادؔ ہی کا نام لیا جا سکتا ہے، جن کی نثر میں

شاعری کا انداز ہے اور نظم پر اکثر و بیشتر نثر کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ یہ ایک استثنیٰ ہے اور اس طرح کے مستثنیات کا راز جاننے کے لئے ہمیں مصنف یا شاعر کے مزاج اور شخصیت کا جائزہ لینا ضروری ہوگا۔ آزاد کے بارے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ ان پر تخیل پرستی اور افسانویت کا غلبہ تھا۔ طبیعت کے اس مخصوص رنگ نے ان کے اسلوب نثر پر گہرا اثر ڈالا اور اس میں شعری اسلوب کی وہ خصوصیت پیدا ہو گئی کہ بقول شبلی اگر وہ گپ بھی ہانکیں تو وحی معلوم ہوتی ہے۔ رہا نظم کا معاملہ تو اس میں جو نثر کا انداز دکھائی دیتا ہے وہ دراصل ایک احتجاج تھا رائج الوقت غزل کی اس شدید جذباتیت کے خلاف جس کو آزاد بے وقت کی راگنی خیال کرتے تھے۔ اُردو ادب میں اس قسم کی مثالیں اور بھی مل سکتی ہیں، جن کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا کافی ہوگا کہ نثری اور شعری اسلوب کی تقسیم قافیہ و عروض کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ یہ بات بالکل قرین قیاس ہے کہ وہ ادبی تخلیق جس کو ہم اس کی ہیئت کے اعتبار سے نظم کہتے ہوں، شعریت سے بالکل محروم ہو اور اس کے برخلاف وہ شہ پارۂ ادب جو ظاہری خد و خال کے لحاظ سے نثر کے زمرے میں آتا ہو، زبان و بیان کی لطافتوں کے باعث ہزاروں شعروں پر بھاری ہو۔

بہر صورت، اس اختلاف سے ہم کو اسلوب نثر کی ماہیت کے سمجھنے میں بڑی مدد مل سکتی ہے۔ آزاد کی مثال سے تو یہ ظاہر ہو گیا کہ اسلوب کا انشا پرداز کی شخصیت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ علماء ادب نے اسلوب کی جو تعبیر و تشریح کی ہے اس میں بھی اس پہلو پر خاص زور ملتا ہے۔ کسی نے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا مظہر بتایا ہے تو کسی کی نظر میں اسلوب سے مراد وہ منفرد انداز بیان ہے جس کے آئینے میں ہم مصنف کی شخصیت کو بے نقاب دیکھ سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی واضح حقیقت ہے جس سے کسی طرح انکار ممکن نہیں۔ شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک خارجی پہلو، یعنی کسی شخص کے خد و خال رنگ روپ، وضع قطع اور چال ڈھال، دوسرا داخلی پہلو، یعنی اس کے احساسات، رد عمل، خیالات اور نظریات۔ خارجی پہلو سے واقفیت حاصل کرنے کے لئے اُس کو بس ایک نظر دیکھ لینا کافی ہے۔ البتہ شخصیت کے داخلی پہلو تک رسائی صرف اسی حالت میں ہو سکتی ہے جبکہ ہم اس شخص سے تبادلۂ خیالات کریں یا اس کی تحریروں کو پڑھیں۔ خیالات، احساسات اور نظریات بالکل موضوعی چیزیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہر شخص کے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے سوچنے اور محسوس کرنے کا یہ مخصوص انداز آدمی کے لب و لہجہ میں ایک انفرادیت پیدا کر دیتا ہے اور یہی منفرد لب و لہجہ انشاء پرداز کا اسلوب کہلاتا ہے۔ گویا اسلوب کی مدد سے ہم صاحب اسلوب کو بڑی آسانی کے ساتھ پہچان سکتے ہیں۔ شاید اسی لئے اٹھارویں صدی کے مشہور فرانسیسی صحافی بوفون (BUFFON) نے کہا تھا کہ اسلوب مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام ہے۔ جب ہم ادبیات عالم پر نظر ڈالتے ہیں تو بوفون کے اس بیان میں شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ خود اردو ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں اسلوب شخصیت ہے اور شخصیت اسلوب، محمد حسین آزاد کی شاعرانہ تصوریت، غالب کی حکیمانہ شوخی، حالی کی ہوشمندانہ بے نفسی، نذیر احمد کی ادیبانہ ظرافت اور ابو الکلام کی پیمبرانہ انانیت، انکی شخصیت کے وہ مظاہر ہیں جن کا جلوہ ان انشا پردازوں کی ہر تحریر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد کسی بھی موضوع پر لکھیں، چاہے وہ تذکرہ ہو یا تنقید، تاریخ ہو یا سیرت، فلسفۂ زبان ہو یا الٰہیات، ہر جگہ تخیلی اور تمثیلی رنگ ان پر مسلط رہتا ہے، غالب اپنی محرومیوں کا نوحہ کرتے ہوں یا آلام روزگار کا شکوہ، شوخی سے کسی موقعے پر نہیں چوکتے حالی، سر سید اور غالب سے ذاتی وابستگی رکھتے ہیں، لیکن ناممکن ہے کہ سوانح نگاری کے موقع پر کہیں ضمیر متکلم کا استعمال

کر جائیں، نذیر احمد کو مطعون ہونا گوارا، لیکن یہ نہیں ہو سکتا کہ اپنے ہنسوڑپن سے باز آجائیں چاہے خدا و رسول کا ذکر ہی کیوں نہ ہو، ابوالکلام کی انانیت اُن مواقع پر بھی اپنے اظہار کے حیلے تلاش کر لیتی ہے۔ جہاں اس کا کوئی محل نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ان انشا پردازوں کی کسی بھی تحریر پر ایک نظر ڈال کر معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کون سی عبارت کس انشا پرداز کی تخلیق ہے۔

اسلوب کی ماہیئت کو سمجھنے کے لئے مصنف کی شخصیت کے علاوہ اسلوب اور خیال کے باہمی تعلق کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب بنیادی طور پر وسیلہ ہے اظہار خیالات و احساسات کا۔ اگر مصنف اپنے خیالات و احساسات قاری تک پہنچانے میں ناکام رہا تو اس کو اسلوب کا نقص سمجھا جائے گا۔ گویا ابلاغ اسلوب کا وہ بنیادی وصف ہے جس کے بغیر اسلوب کا تصوّر ممکن نہیں، ابلاغ کا کمال یہ ہے کہ مصنف نے کسی موضوع پر جو کچھ سوچا ہے، وہ قاری تک اس طرح پہنچ جائے کہ اس کے ذہن میں موضوع سے متعلق کوئی الجھاؤ اور اشکال باقی نہ رہے، اور یہ صرف اسی حالت میں ممکن ہے جب کہ خود مصنف کے ذہن میں اپنے موضوع کا واضح تصوّر ہو۔ اسلوب دراصل خیالات ہی کا عکس ہوتا ہے۔ اگر خیالات میں الجھاؤ ہے تو اسلوب میں خود بخود الجھاؤ پیدا ہو جائے گا۔ مصنف کے ذہن کا یہ الجھاؤ کبھی دقیق اور نامانوس الفاظ کا سہارا لیتا ہے تو کبھی دور از کار تشبیہات اور بعید الفہم استعارات کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔ جو انشا پرداز اپنے موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے۔ اس کی عبارت میں خود بخود سادگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سادگی شائستگی کی علامت ہے اور بجائے خود ایک ایسا حسن جس پر ہزار آرائشیں قربان کی جا سکتی ہیں۔ وہ انشا پرداز جو "ادب برائے ادب" کے حامی ہیں اور عبارت آرائی کے لئے شعوری طور پر اہتمام کرتے ہیں۔ ان کا اسلوب ابلاغ کے وصف سے محروم ہو جاتا ہے۔ ابلاغ خیال کے لئے ضروری ہے کہ انشا پرداز موقع و محل کی مناسبت سے موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ رکھتا ہو۔ مرادفات کا استعمال تضیع اوقات بھی ہے اور خیال کی گمراہی کا باعث بھی۔ وہ لوگ جو مترادف الفاظ کی مدد سے اپنی عبارت میں تاثیر و زور پیدا کرنا چاہتے ہیں، غالباً اس راز سے آگاہ نہیں ہوتے کہ ہر لفظ اپنی جگہ پر ایک مستقل معنی رکھتا ہے اور کسی زبان میں ایسے دو الفاظ مشکل ہی سے مل سکیں گے جو سو فیصدی ہم معنی ہوں۔ انشا پرداز پر یہ اخلاقی فریضہ بھی عاید ہوتا ہے کہ وہ قاری کے وقت کی قیمت کو محسوس کرے اور جہاں تک ممکن ہو کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ خیال ادا کر دے۔ اسلوب کی اسی خصوصیت کو جامعیت کہتے ہیں۔ سادگی، شائستگی اور جامعیت کے علاوہ نثری اسلوب کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں قطعیت پائی جائے۔ قطعیت سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے جو خیال اپنی تحریر میں پیش کیا ہے وہ جہاں تک ہو سکے جوں کا توں پڑھنے والوں تک منتقل ہو جائے اور اس بات کا امکان نہ رہے کہ ایک پڑھنے والا عبارت کا مطلب کچھ سمجھے اور دوسرا کچھ اور۔ تشبیہات و استعارات کی بھرمار اور قوافی کا التزام اسلوب کی اس قطعیت کو فنا کر دیتے ہیں اور خیال کو اتنا مبہم بنا دیتے ہیں کہ ایک ہی بات کی دس تعبیریں کی جا سکتی ہیں۔ استعارہ کی بات آگئی تو یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ معروف استعاروں کا استعمال بلاشبہ ابلاغ خیال میں معاون ہوتا ہے لیکن اگر ان کے استعمال میں ذرا بھی بدسلیقگی پیدا ہوئی تو اس بات کا قوی اندیشہ ہے کہ اسلوب اس اہم وصف سے بالکل محروم ہو جائے جس کا ہم نے ابھی ذکر کیا۔ یعنی قطعیت۔

آیئے اب اسلوب اور ادب کے تعلق پر غور کریں۔ ادب کیا ہے؟ ایک فن، اور کسی بھی فنی تخلیق کا جائزہ لیتے

مطابق ہمارے سامنے دو سوال ہوتے ہیں "کیا؟" اور "کیسے؟" "کیا" سے مراد اس فنی تخلیق کا موضوع ہوتا ہے اور "کیسے" کا مطلب اسلوب ادا۔ فنون لطیفہ میں خواہ وہ مصوری ہو یا بت تراشی، موسیقی ہو یا ادب، اسلوب ادا کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ جب ہم کسی تصویر یا مجسمے، کسی نغمے یا ادب پارے کی تعریف کرتے ہیں تو وہ دراصل موضوع کی نہیں بلکہ اس اسلوب ادا کی تعریف ہوتی ہے جو فن کار نے اپنی تخلیق میں اختیار کیا۔ مثال کے طور پر جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی غالب کی تصویر کیا خوب ہے تو بدیہی طور پر اس سے ہمارا مدعا ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ غالب بہت خوب صورت آدمی تھے۔ اس لئے کہ اگر ایسا ہوتا تو پھر ہم پروفیسر سرور کے کمرے میں رکھی ہوئی تصویر ہی کی طرف کیوں اشارہ کیا؟ غالب خوبصورت آدمی تھے تو ان کی ہر تصویر دل کش ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اس تخصیص سے ہمارا مقصد یہ تھا کہ ستیش گجرال نے غالب کو جس انداز سے اس تصویر میں پیش کیا ہے، وہ بہت خوب ہے۔ پیشکش کے اسی انداز کو ادب کی اصطلاح میں اسلوب کہتے ہیں۔ گویا اسلوب ادا ہر فن کی جان ہے اور ادب کوئی استثنیٰ نہیں۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ اسلوب محض ابلاغ ہی نہیں بلکہ حسن کاری بھی ہے یہی وجہ ہے کہ انشاء پرداز کو ابلاغ خیال کے دوش بدوش فقرات کے صوتی مدوجزر اور مجردات کی مادی صورت گری کا بھی بطور خاص اہتمام کرنا پڑتا ہے۔

حسن کاری کی اس اہمیت سے یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ جب حسن کاری ہی اسلوب کا معیار ٹھہرا تو پھر "ادب برائے ادب" کے نظریے میں کیا قباحت؟ اس غلط فہمی سے بچنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم ذریعے اور مقصد کے فرض کو سمجھ لیں۔ یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ زبان اظہار خیال کا ایک وسیلہ ہے اور ادب زبان کی ایک تربیت یافتہ صورت، اس اعتبار سے ادب کا بھی وہی مقصد قرار پایا جو مقصد زبان کا ہے۔ بس یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اسلوب بذات خود کوئی مقصد نہیں بلکہ ذریعہ ہے کسی مقصد کے حصول کا اور وہ مقصد ہے ابلاغ خیال۔ مقصد ذریعے سے افضل ہوتا ہے۔ پھر یہ کہاں تک جائز ہوگا کہ "ادب برائے ادب" کے حامیوں میں شریک ہو کر خیال کو اسلوب پر قربان کر دیا جائے۔

اس بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوب ادیب کی شخصیت کا مظہر بھی ہے۔ ابلاغ خیال کا وسیلہ بھی اور ادب کا ایک اہم تقاضا بھی۔ اسلوب کے یہ تین پہلو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت دور دکھائی دیتے ہیں، لیکن حقیقت میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ شخصیت کا حقیقی مظہر وہی اسلوب ہو سکتا ہے جس کے ذریعے مصنف کے خیالات اور احساسات، سادگی اور پرکاری، وضاحت اور جامعیت، شائستگی اور سلیقے کے ساتھ قاری تک منتقل ہو جائیں۔ گویا ہم اسلوب کی تعریف ان الفاظ میں بیان کر سکتے ہیں کہ اسلوب سے مراد کسی انشا پرداز کا وہ مخصوص فنکارانہ طریقۂ کار ہے جس کی مدد سے وہ انشا پرداز اپنے خیالات و احساسات قاری تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔

آیئے اب اس مسئلہ کے دوسرے پہلو پر غور کریں یعنی یہ کہ اسلوب بیان کیونکر تشکیل پاتا ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل کا تجزیہ کرنے سے ہم کو پتا چلتا ہے کہ اسلوب بیان کی تشکیل میں پانچ عناصر کارفرما ہوتے ہیں: مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب، گویا اسلوب کے تعین میں اس بات کو بڑا دخل ہے کہ بات کون کہہ رہا ہے، کس زمانے میں کہہ رہا ہے، کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہہ رہا ہے اور کس سے کہہ رہا ہے" بات کون کہہ رہا ہے؟" سے مراد یہ ہے کہ انشا پرداز کی علمی استعداد کیا ہے۔ ادبی ذوق کیسا ہے، ادب کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر کیا ہے۔ موضوع کا واضح تصور رکھتا ہے

یا نہیں، نیز یہ کہ روایت کا اسیر ہے یا تجربے کو پسند کرتا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جن کا اسلوب کی تشکیل سے گہرا تعلق ہے مصنف کے بعد ماحول کا نمبر ہے۔ ماحول سے مراد ہے اس عہد کا ادبی مذاق جس میں نثر پارے کی تخلیق ہوئی۔ یہ مذاق اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مصنف کے مزاج میں لاکھ انفرادیت سہی، لیکن یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے عہد کے مذاق کو کلیتہً نظر انداز کر دے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی قبولیت کا دائرہ بہت محدود ہو جائے گا۔ مصنف اور ماحول کے علاوہ اسلوب کی تشکیل میں موضوع کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ موضوع یا خیال کی نوعیت کئی طرح کی ہوسکتی ہے مثلاً علمی، تاریخی، افسانوی، صحافتی، تدریسی وغیرہ۔ ہر موضوع ایک جداگانہ اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے اور ہر قسم کے خیال کی ادائی کے لئے ایک ہی طرح کا اسلوب بیان اختیار نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر اگر ہم فلسفہ و سائنس کے مسائل کو دتی کی بیگماتی زبان میں ادا کرنے کی کوشش کریں تو اس کا نتیجہ انتہائی مضحکہ خیز ہوگا۔ اسی طرح اگر کسی اخبار میں خالص علمی زبان کا استعمال ہونے لگے تو اس کا انجام یہ ہوگا کہ کچھ ہی دنوں میں اس اخبار کی قبولیت کا دائرہ انتہائی محدود ہو کر رہ جائے گا۔ مولوی نذیر احمد کے اسلوب میں اگر کوئی نقص ہے تو بس یہی کہ اس میں لچک بالکل نہیں۔ یہ محاوراتی اسلوب، مراۃ العروس، توبۃ النصوح، رویائے صادقہ اور ایامی جیسے قصوں میں تو زیب دیتا ہے، لیکن ترجمۂ قرآن مجید، الاجتہاد اور امہات الامہ جیسی مذہبی کتابوں کے لئے موزوں نہیں۔ موضوع کے بعد اسلوب کی تشکیل میں وہ مقصد بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس کی خاطر انشاپرداز اظہار خیال پر مجبور ہوا۔ یہ مقاصد مختلف قسم کے ہوسکتے ہیں، مثلاً قاری کو مرعوب کرنا، معقول کرنا، مطلع کرنا، متاثر کرنا یا محظوظ کرنا۔ انشا پرداز قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے تو مرصع، معقول کرنا چاہتا ہے تو استدلالی، مطلع کرنا چاہتا ہے تو بیانیہ، متاثر کرنا چاہتا ہے تو پُرجوش اور محظوظ کرنا چاہتا ہے تو مزاحیہ اسلوب اختیار کرتا ہے۔ رجب علی بیگ مرصع کاری کرتے ہیں تاکہ قاری کو اپنی علمیت سے مرعوب کرسکیں۔ سرسید کے مضامین میں مباحثے کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ ان کا مقصد قاری کو اپنا ہم خیال بنانا ہوتا ہے۔ ذکاء اللہ کی تحریروں میں تفصیل و تجزیہ کی فراوانی ہوتی ہے کیونکہ ان کا نصب العین قاری کی معلومات میں اضافہ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ابوالکلام کی نگارشات ولولہ انگیز ہوتی ہیں۔ اس واسطے کہ ان کا مطمحِ نظر پڑھنے والوں کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ سرشار زبان و بیان کے کرتب دکھاتے ہیں اس غرض سے کہ پڑھنے والوں کو محظوظ کرسکیں۔ اسلوب کے عناصر ترکیبی میں آخری عنصر مخاطب ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے تخاطب کس کی طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے کہ جن لوگوں کے لئے وہ لکھ رہا ہے وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی علمی استعداد کیا ہے، ذخیرۂ الفاظ کتنا ہے، ادبی ذوق کیسا ہے، رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوب بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوسکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوب بیان اختیار کیا جائے گا وہ خواہ کتنا ہی پرشکوہ کیوں نہ ہو، کامیاب اسلوب بیان ہرگز نہیں کہلا سکتا۔

جب یہ بات طے پاگئی کہ اسلوب بیان کے تعین میں مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سب ہی کو دخل ہوتا ہے تو پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ ہر مصنف کے یہاں یا ہر قسم کی تحریروں یا ہر دور میں ایک ہی قسم کا اسلوب بیان مل سکے۔ مناسب ہوگا کہ اب ہم اردو نثر کی تاریخ کی ورق گردانی کریں اور دیکھیں کہ ہم نے اسلوب کی تشکیل کے بارے میں جو نظریہ قائم کیا وہ کہاں تک درست ہے۔

اردو نثر کا آغاز عربی فارسی کتابوں کے ترجموں سے ہوا ۔ ان کتابوں کی نوعیت یا تو مذہبی تھی یا افسانوی ، مذہبی کتابوں میں قرآن مجید اور افسانوی کتابوں میں داستانیں سرفہرست ہیں ۔ مذہبی کتابوں کے ترجموں کا مقصد عوام کی آگاہی اور داستانوں کے ترجموں کا نصب العین خواص کی تفریح طبع تھا ۔ جہاں تک جملوں کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب کا تعلق ہے ، مذہبی کتابیں ہوں یا داستانیں دونوں میں لفظ بہ لفظ ترجمے کا انداز ملتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب عام بول چال کی زبان سے بالکل مختلف ہوگیا ہے ۔ البتہ موضوع کے اختلاف نے دونوں کے اسلوب میں یہ امتیاز ضرور پیدا کردیا ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجمے سادہ ہیں جبکہ داستانوں کے ترجموں میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی جی بھر کر کی گئی ہے ۔ سبب یہ ہے کہ مذہبی کتابوں کے ترجموں میں قطعیت لازمی تھی اور مترجمین کو ذہنی اپج کے اظہار کا کوئی موقع نہیں تھا ۔ اس کے برخلاف خیالی اور فرضی داستانوں میں اس بات کی پوری گنجائش تھی کہ نفس موضوع سے بے نیاز ہو کر جو جی میں آئے کہہ دیا جائے یہاں خیال کی کوئی اہمیت تھی ہی نہیں اور اگر تھی بھی تو ثانوی ، نتیجہ یہ ہوا کہ داستانوں کے ترجموں میں خوب خوب عبارت آرائیاں کی گئیں ۔ وجہی کی سب رس اور تحسین کی نوطرز مرصع اسی مرصع اسلوب کی یادگار ہیں ۔ اس اسلوب میں حسن کاری کا جو عنصر تھا اس کے اردو نثر پر گہرے اثرات پڑے اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہی اسلوب انیسویں صدی کے وسط تک مذاق عصر ...... بنا رہا ۔ (FASHION OF THE AGE) ایسا کیوں ہوا ؟ اس کا جواب پانے کے لئے ہمیں اس عہد کے سیاسی ، سماجی اور اقتصادی نظام پر نظر ڈالنی ہوگی ۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے پہلے ہمارا ادب بہت حد تک درباروں اور خانقاہوں سے وابستہ تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں درباری اور خانقاہی اثرات بہت نمایاں ہیں ۔ ادب کی درباروں سے وابستگی نے اس کو نثر میں داستان اور نظم میں قصیدہ عطا کیا ۔ شاہی سرپرستی نے ادیبوں اور شاعروں کو وہ فرصت و فراغت بخشی جو نثر و نظم دونوں ہی میں تزئین و آرائش کا باعث ہوئی ۔ چنانچہ داستانوں کا مرصع اسلوب ہو یا قصیدہ کی پرشکوہ زبان دونوں ایک خاص ماحول کی پیداوار ہیں ۔ جب یہ ماحول تبدیل ہوا تو اس کے ساتھ ہی نثر و نظم کا یہ اسلوب بھی بدل گیا ۔

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد قومی بیداری کی جو لہر دوڑی ، اس نے ہندوستانی زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا ۔ ادب پر بھی اس تبدیلی کے اثرات پڑنے تھے سو پڑ کر رہے ۔ اس تبدیلی کے زیر اثر ادب کے موضوعات بھی بدلے اور مقاصد بھی ۔ اب تک قصے کہانیاں کہہ کر بادشاہوں کا دل بہلایا جارہا تھا اب ضرورت محسوس ہوئی کہ ادب کو قومی اصلاح و ترقی کا آلۂ کار بنایا جائے ۔ اس سلسلے میں سرسید نے پہل کی ۔ غالب کے خطوط کا سادہ اور بے تکلف اسلوب ان کا رہبر بنا ۔ چنانچہ تہذیب الاخلاق جاری کرکے انھوں نے اردو نثر کو ایک نئی راہ پر لگا دیا اور خیالی افسانوں کی جگہ علمی ، ادبی تاریخی اور مذہبی نوعیت کے مضامین لکھے جانے لگے ۔ موضوع کی تبدیلی فطری طور پر اسلوب پر بھی اثرانداز ہوئی ۔ میر امن کا محاوراتی اسلوب " قصہ چہار درویش " کے لئے بے شک مناسب تھا ۔ سرور کا مرصع اسلوب " فسانۂ عجائب " کے لئے بلاشبہ موزوں ہوسکتا تھا ، لیکن تہذیب الاخلاق کے علمی اور اصلاحی مضامین کسی دوسرے ہی اسلوب کا مطالبہ کرتے تھے اور یہ اسلوب وہ ہونا چاہئے تھا جو سادہ ، عام فہم ، قطعی اور استدلالی ہو ۔ بعینہٖ یہی مقصد کا بھی تقاضا تھا سرسید بنیادی طور پر ایک مصلح تھے ۔ انھیں اپنے اصلاحی منصوبوں کو بروئے کار لانے کے لئے ۔ نئے نئے وسائل کی جستجو ہوئی ان وسائل میں سب سے اہم وسیلہ زبان و ادب کا تھا ۔ چنانچہ انھوں نے یہ ضروری خیال کیا کہ ادائے خیالات کے لئے ایک

سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا جائے۔ انھیں یقین تھا کہ "رنگین عبارت سے، جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے۔ دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا" اس لئے اس سے پرہیز لازم ہے۔ ان کا نصب العین یہ تھا کہ "جو کچھ لطف ہو مضمون کے ادا میں ہو" اور بقول انھیں کے "جو اپنے دل میں ہو، وہی دوسروں کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔"

سرسید کے زیر اثر نہ صرف ان کے رفقاء کار، بلکہ وہ لوگ بھی جو تہذیب الاخلاق کے طرز تحریر پر ناک بھوں چڑھاتے تھے۔ رفتہ رفتہ اسی سادہ اور فطری اسلوب کو اختیار کرتے گئے یہاں تک کہ بقول شبلی "سرسید کی بدولت اردو اس قابل ہو گئی کہ عشق و عاشقی کے دائرے سے نکل کر ملکی، سیاسی، اخلاقی، تاریخی غرض ہر قسم کے مضامین اس زور، اثر، وسعت، جامعیت، سادگی و صفائی سے ادا کر سکتی ہے کہ خود اس کے استاد یعنی فارسی کو آج تک یہ بات نصیب نہیں ہوئی۔"

کسی اسلوب کی تشکیل میں یوں تو مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سب ہی عناصر کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عام طور پر ہوتا یہ ہے کہ ان میں سے کوئی ایک عنصر دوسرے عناصر پر غالب آجاتا ہے جس کی وجہ سے اسلوب میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ میر امّن کا دور مرصع اسلوب کا دور تھا۔ اس زمانے میں علم بدیع و بیان کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔ نثر میں عبارت آرائی اور قافیہ پیمائی کو ادبیت کا معیار تصور کیا جاتا تھا۔ اور ہر ایک انشاپرداز کی کوشش ہوتی تھی کہ عبارت آرائی میں دوسروں پر سبقت لے جائے۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ "باغ و بہار" کا اسلوب اپنے دور کے مروجہ اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ یہ وہ سادہ اور بے تکلف اسلوب ہے جس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم بلا پس و پیش محاوراتی اسلوب کا نام دے سکتے ہیں، 'باغ و بہار' میں مروجہ اسلوب سے انحراف کا سبب یہ ہے کہ اس کتاب کی تالیف ایک خاص مقصد کے تحت ہوئی، اور یہ مقصد تھا "صاحبان ذیشان" کو اردو زبان سے واقف کرانا، تاکہ وہ اہل ہند سے گفت و شنید کر سکیں اور ملکی کام کو بہ آگاہی تمام انجام دیں۔ میر امّن فورٹ ولیم کالج کے ملازم تھے اور کالج کے پرنسپل ڈاکٹر گلکرسٹ نے ان کو مامور ہی اس کام پر کیا تھا کہ قصہ چہار درویش کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ، ہندو مسلمان، عورت مرد، لڑکے بالے، خاص و عام آپس میں بولتے ہیں، ترجمہ کریں۔ چنانچہ جیسا کہ میر امّن آغاز کتاب میں تحریر کرتے ہیں۔ انھوں نے بھی حسب الحکم پرنسپل صاحب اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس محاوراتی اسلوب میں مقصد کو سب سے زیادہ دخل تھا۔ غرض یہ عنصر ایسا غالب آیا کہ میر امّن کے اسلوب میں زمانے کی روش سے انحراف کا سبب بن گیا۔

ادب کی نئی اور پرانی قدریں

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

آج جس عنوان کے تحت میں کچھ لکھنے بیٹھا ہوں، اس میں دو لفظ بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، ایک "ادب" دوسرا "قدریں"۔ لیکن یہ میرا ذاتی خیال ہے، آپ چاہیں تو ادب اور اقدار کو نظرانداز کر کے پُرانی اور نئی ، یعنی انکی صفات کو مقدم کر سکتے ہیں، لیکن اس میں ایک مشکل یہ ہوگی کہ موضوع سر کے بل کھڑا ہو جائے گا، بات یہ ہے کہ ایسی صورت میں صفات کو ذات سے اور شعور کو وجود سے پہلے تسلیم کرنا پڑے گا اور آج بیسویں صدی عیسوی کی آخری دہائیوں میں جبکہ انسان صرف اپنے وجود کی پناہ میں جی رہا ہے، یہ کوئی مناسب بات نہ ہوگی، اس لئے میں اپنی گفتگو کا آغاز سیدھے سادے ادب اور اقدار سے کروں گا۔

ادب کیا ہے، کیا نہیں ہے، یا اسے کیا ہونا چاہئے، اس بحث میں میں اس جگہ نہ خود الجھوں گا اور نہ آپ کو الجھاؤں گا، اول اس لئے کہ اس سلسلے میں بہت کچھ کہنے کے بعد بھی کوئی ایسی بات نہ نکل سکے گی جس پر ہم آپ سب متفق ہو سکیں دوم اس لئے کہ اس بحث میں ادب سے کہیں زیادہ فلسفہ و نفسیات کے مسائل اور ہمارے آپ کے ذاتی نظریات و عقائد زیر بحث آجائیں گے اور آپ جانتے ہیں کہ جہاں مسائل علمیہ اور عقائد و نظریات کی گرماگرم بحث شروع ہو جاتی ہے، وہاں عموماً ادب کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ اس سے آپ یہ نہ سمجھیں کہ میں نظریات یا نظریات کے اختلاف کو ادب کے حق میں مہلک خیال کرتا ہوں، ایسا نہیں ہے، میں ان کی افادیت و اہمیت کا قائل ہوں اور یہ بھی جانتا ہوں کہ ادب میں تازگی، توانائی اور شگفتگی کے آثار انھیں سے پیدا ہوتے ہیں، لیکن مجھے کاڈویل کی یہ بات نہیں بھولتی کہ نظریات کی لہروں کو ادب کی سطح پر نہیں، ادب کی تہ میں بہنا چاہئے۔ اس لئے میں اِس بحث میں اُلجھے بغیر، براہِ راست ادب کے محرکات پر اظہارِ خیال کی کوشش کروں گا اس لئے کہ "ادبی اقدار" جو کہ میری گفتگو کا موضوع ہیں انھیں سے تعلق رکھتی ہیں

آپ جانتے ہیں کہ ادب یا ادبی تخلیق کے دو خاص محرک ہوا کرتے ہیں، ایک وہ جس کے متعلق پرانے لوگ اکثر سعدیؔ کا یہ مصرعہ سنا دیتے ہیں۔

ایں سعادت بزورِ بازو نیست

اور جس کی بناء پر خیال کیا جاتا ہے کہ شاعر، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات سے بے نیاز رہ کر بھی قند و نبات سے شیریں تر شعر کہہ سکتا ہے، اس محرک کو بعض نے تو وہب و الہام کا نام دیا ہے، بعض نے عطیۂ الٰہی اور اللہ کی توفیق سے موسوم کیا ہے، صاحبانِ نفسیات نے توارث کے نام سے پکارا ہے اور توارث سے مراد وہ جوہرِ ذاتی ہے جو انسان کو نسل د

کے ذریعے میسر آتا ہے، آپ کا ذہن اگر ان الفاظ سے الجھن محسوس کر رہا ہو تو میں واپس لیتا ہوں۔ آپ آجکل کی ادبی زبان میں اسے داخلیت کہہ لیجئے۔

ادب کا دوسرا محرک جسے پہلے محرک کا بھی پروردگار سمجھنا چاہئے وہ ہے، جسے عرف عام میں ماحول یا معاشرہ اصلاح پسند ادبی حلقوں میں خارجیت کا نام دیا جاتا ہے، یہ دونوں محرکات ایک دوسرے سے اتنا گہرا رشتہ رکھتے ہیں کہ کسی ادبی تخلیق میں ان کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش بے سود ہوگی، یہ دونوں محرکات ادب کو وجود میں بھی لاتے ہیں اور اس میں معنی بھی پیدا کرتے ہیں، گویا ادب کی معنویت کسی فنکار یا ادیب کی شخصی اور اس کے عہد کی اجتماعی اقدارِ حیات کی نمائندگی کرتی ہے، اقدار کی اسی نمائندگی یا ترجمانی کے سبب کہا جاتا ہے کہ ادب محض زندگی کی نقالی نہیں ہے بلکہ عین زندگی ہے، ایسی زندگی جس پر موت حرام ہے۔

زندگی اور ادب کے اس ازلی اور ابدی رشتے کو سمجھ لینے کے بعد ہمیں یہ کہنے میں تکلف نہ ہونا چاہئے کہ ادب کی قدریں پرانی ہوں یا نئی، دراصل اقدارِ حیات کی کوکھ سے پیدا ہوتی ہیں اور آپ جانتے ہیں کہ اقدارِ حیات، اپنے عوامل و موثرات کے زیرِ اثر لمحہ بہ لمحہ، ملک بہ ملک اور عہد بہ عہد بدلتی رہتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح ہماری پسند ناپسند کا مذاق، ہمارے ملبوسات کی تراش خراش، ہمارے آرائش و زیبائش کا سامان، ہمارے رہن سہن کا طریقہ، ہمارے کھانے پینے کی اشیاء اور ہمارے سیر و تفریح کے مشغلے، ہماری ذاتی خواہشوں یا قومی ضرورتوں کے تحت بدلتے رہتے ہیں پھر بھی بعض قدریں ایسی ہیں جو بڑی حد تک مستقل بالذات ہیں اور جن سے اب تک کسی بھی متمدن معاشرے میں انحراف نہیں کیا۔ مثلاً اچھی غذا سب کو مرغوب ہے اچھی صحت کی خواہش دنیا کے ہر فرد کو ہے، زندگی کا تحفظ ہر شخص کو عزیز ہے اور آزادی کی لہر، کیا وحشی، کیا متمدن، کیا شہری، کیا دیہاتی سب میں یکساں موجزن ہے۔ یوں سمجھ لیجئے کہ اس قسم کی قدروں کا تعلق، انسان کی بنیادی ضرورتوں یا جبلی میلانات پر ہے اس لئے ان میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی ان کی آسودگی کے وسائل و ذرائع بدل جائیں گے۔ یہ اپنی جگہ قائم رہیں گی، آپ چاہیں تو انھیں زندگی کی ابدی قدریں بھی کہہ سکتے ہیں، بعض مفکرین، بعض صفاتِ انسانی، مثلاً حسن، نیکی، سچائی، رحم اور انصاف کے احساس کو بھی ابدی قدریں کہتے ہیں اس لئے کہ ان کے نزدیک یہ صفات بھی انسان میں ازل سے ودیعت ہیں، لیکن یہ بات کلیتہً صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ محض منطقی طور پر یہ بات کتنی ہی صحیح کیوں نہ ہو، ہماری معاشرتی زندگی میں ان قدروں کی نوعیتیں برابر بدلتی رہتی ہیں، یہ دراصل زندگی کے صفاتی پیمانے ہیں جو ہم نے بدصورتی، بدی، جھوٹ، ظلم اور ناانصافی سے ممیز کرتے کے لئے بنائے ہیں۔ یہ پیمانے ہر جگہ ہر قوم اور ہر عہد میں یکساں نظر نہیں آتے۔ ان کے معیار بدلتے رہتے ہیں معیار کی یہ تبدیلیاں جو ایک فرد کو دوسرے فرد سے اور ایک قوم کو دوسری قوم سے ممتاز کرنے اور ان کے انفرادی و اجتماعی شخصیت و کردار کو سمجھنے سمجھانے میں مدد دیتے ہیں،

ادب چونکہ براہ راست زندگی سے تعلق رکھتا ہے اس لئے اگر ہم زندگی کی قدروں، ان کے عوامل محرکات اور عہد بہ عہد ان کی تبدیلیوں کے اسباب کو سمجھ لیں تو ادب کی نئی اور پرانی قدروں کا سمجھ لینا کچھ ایسا مشکل نہیں رہ جاتا۔ اتنی بات تو آپ بھی محسوس کر رہے ہوں گے کہ اوپر جن اقدارِ حیات کا ذکر کیا گیا ہے ان کی تعیین و تخلیق میں کسی مخصوص معاشرے کے طبعی ماحول، قومی و ملی روایات، مذہبی عقائد، اقتصادی و معاشی وسائل اور سیاسی نظام کو اساسی

حیثیت حاصل ہے۔ انھیں عوامل کی تبدیلی، انھیں کے استقلال، انھیں کے اتصال، انھیں کے ٹکراؤ، انھیں کے اشارات اور انھیں کے اثرات کے تحت زندگی کی قدریں جنم لیتی ہیں، بنتی ہیں، بگڑتی ہیں، اور مر جاتی ہیں، آپ سارے مانسی کی تہذیبی و تمدنی تاریخ اٹھا کر دیکھ جائیے۔ زندگی کی قدریں انھیں محوروں پر گردش کرتی نظر آئیں گی۔ اب اگر ہم اقدارِ حیات کے ان محوروں اور ان کی گردشوں کو نظر میں رکھ کر بطور مثال اپنے ادب کی طرف رجوع کریں تو ادب کی پرانی اور نئی قدروں کی نشاندہی بہت آسان ہو جائے گی،

یوں تو ہم اپنے ادب کی تاریخ کو متعدد ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں اور ہمارے بعض مورخین و ناقدین نے ایسا کیا بھی ہے، یہ تقسیم اُردو زبان و ادب کے بعض لسانی مسائل اور صنفی ارتقا کو سمجھنے سمجھانے کے لئے کتنی ہی مفید کیوں نہ ہو معنوی حیثیت سے درست نہیں ہے۔ اس لئے کہ اقدارِ حیات کے لحاظ سے ہمارا ادب صرف تین اہم ادوار سے گذرا ہے، ایک وہ لمبا دور جو پندرہویں صدی سے انیسویں صدی کے وسط تک پھیلا ہوا ہے اور جو نظامی دکنی اور ملا وجہی سے شروع ہو کر واجد علی شاہ اختر اور مومن کی عشقیہ شاعری پر ختم ہوتا ہے، دوسرا وہ جو حالی اور آزاد سے شروع ہو کر علامہ اقبال تک پہنچتا ہے اور تیسرا دور وہ ہے جس کا نقطۂ آغاز سنہ ۱۹۳۶ء کے لگ بھگ ترقی پسند تحریک کے روپ میں ملتا ہے اور اس کا سلسلہ لمحہ بہ لمحہ بدلنے والی قدروں کے ساتھ ابھی تک قائم ہے۔

پہلے دور کی تہذیبی قدروں کا راستہ اگرچہ بہت لمبا ہے اور ہمارا ادب اسے تقریباً تین ساڑھے تین سو سال میں طے کر سکا ہے، لیکن آپ یہ دیکھیں گے کہ اس راستے میں کوئی موڑ یا پیچ نہیں ہے، گو یا شیر شاہ سوری کی بنوائی ہوئی ایک پختہ سڑک یہاں بھی ہے، جس پر پاک و ہند کی تہذیبی زندگی کا گراں خواب قافلہ، مقصد و منزل سے بے نیاز اور حال و مستقبل سے بے پروا چلا جا رہا ہے، اس قافلے کی چال سے صاف پتہ چلتا ہے کہ زندگی کی رکاب اعتبار و اختیار کے ہاتھ میں نہیں، وہم و جبر ہاتھ میں ہے، بادشاہی، نوابی، جاگیرداری، زمینداری اور شخصی حکمرانی کے طویل اور مسلسل جبریہ نظام نے ساری زندگی کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ معاش و معیشت اور مذہب و اخلاق سے لے کر کھانے، پینے، اٹھنے بیٹھنے، ملنے جلنے اور سوچنے سمجھنے سب کے بندھے ٹکے جامد اصول ہیں اور کوئی شخص ان اصولوں سے سر مُو انحراف نہیں کر سکتا۔ تصوف اور مسائلِ تصوف کی مقبولیت و اثر پذیری کا بھی یہی دور ہے۔ تحریکِ تصوف کی مفید و مثبت قدریں یا برگزیدہ صوفیوں کی وہ صفات جن کا تعلق توحیدِ خالص، اخوتِ انسانی، مساوات، رحمدلی، خدا ترسی، لطفِ نفسی، ہر قسم کے اقتدار دنیاوی سے بے خوفی، روحانی پاکیزگی، روایت شکنی، حق گوئی، حق بینی اور انسانیت پرستی سے تھا وہ تو اس زوال آمادہ معاشرے میں زیادہ نہ پنپ سکیں، لیکن روائتی تصوف کے ذریعے عشق و محبت کی روایات کو پروان چڑھنے کا خوب موقع ملا، کم و بیش ساری زندگی اسی محور پر گردش کرنے لگی، اس عشق و محبت کی کیا نوعیت تھی اس کی تفصیل کا یہ موقع نہیں، بس اتنا سمجھ لیجئے کہ علامہ ابن عربی کے فلسفۂ توحید یا تصوف کی مشہور اصطلاح وحدت الوجود کا نام عشق تھا، یہ عشق بھی حقیقی اور مجازی کے خانوں میں بٹا ہوا تھا، لیکن چونکہ مجاز سے دل لگائے بغیر کسی عاشق یا صوفی کا حقیقت تک پہنچنا محال تھا، اس لئے عشق حقیقی سے پہلے عشق مجازی کا شغل ضروری سمجھا گیا بقول ولی دکنی۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا　　کیا حقیقی و کیا مجازی کا

نتیجہ ظاہر تھا: حقیقت تک تو کسی کسی کی نظریں پہونچی، عام طور پر لوگ عشقِ مجازی میں کھو کر رہ گئے، غالب کے لفظوں میں، ؎

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی ۔۔۔ اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

یہ تھی ہماری زندگی کی تہذیبی ڈگر جس پر اردو ادب کا قافلہ ایک طویل مدت تک گامزن رہا، اس تہذیبی ڈگر سے معاشرے میں جس قسم کی قدریں اور افراد میں جس قسم کی داخلیت پرورش پا سکتی تھی اس کا اندازہ کر لینا مشکل نہیں رہ جاتا، اس ماحول میں صوفیائے کرام کے وہ اوصاف اور تحریکِ تصوف کی وہ صفات جو کسی وقت مذہب کے اجارہ داروں اور سیاسی جابروں کے خلاف باغیانہ جذبات بن کر سامنے آئی تھیں، شاذونادر نظر آتی ہیں، البتہ زندگی کے منفی میلانات مثلاً شکست خوردگی، ذہنی تعیش، جسمانی کاہلت، مصنوعی ہنسی، جھوٹی تعلّی، تقدیر پرستی، بے عملی، بے دلی و بے حسی زندگی سے بیزاری، تصنع و تکلف، اِس دنیا سے زیادہ اس دنیا کا خیال، انفعالیت، احساسِ کمتری اور اس طرح کے دوسرے میلانات، اس معاشرے کا مقدر بن گئے۔ یہی میلانات جب ہمارے ادیبوں اور شاعروں کی توجہ کا مرکز بنے تو ان کے اندازِ بیان کی دلنشینی اور زبان کی جادو اثری نے ان کے نشے کو دو آتشہ کر دیا چنانچہ اگر آپ ملا وجہی سے لے کر ۱۸۵۷ء تک کے اردو ادب پر نظر ڈالیں تو کیا غزل، کیا رباعی، کیا قصیدہ، کیا مثنوی، کیا داستان ہر صنف میں بہ حیثیت مجموعی انہیں اقدار کی کارفرمائی نظر آئے گی۔

انیسویں صدی کے وسط تک پہنچتے پہنچتے جاگیردارانہ نظام کی پروردہ قدریں اپنا تاریخی رول ادا کر چکیں طبعی تقاضوں کے تحت ان میں پہلا سا کس بل باقی نہ رہا۔ اندر ہی اندر شکست و ریخت کے کچھ ایسے اسباب مہیا ہو گئے کہ یہ ایک ایک کر کے دم توڑنے لگیں، بہت جلد اس داخلی شکست و ریخت کو ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ، جنگِ آزادی کے نام سے خارجی پیکر میں لے آیا، ۱۸۵۷ء کی جنگ دو ملکوں یا قوموں کی جنگ نہ تھی، بلکہ ابھرتی ہوئی نئی قدروں اور مٹتی ہوئی پرانی قدروں کی جنگ تھی یہ انگریزوں سے ہندو مسلمان کا مقابلہ نہ تھا، بلکہ دو مختلف عقیدوں دو مختلف تہذیبی رویوں، دو مختلف سیاسی نظاموں کا تصادم تھا، ماورائی اور تصوراتی روحانی دنیا کا، سامنے کی حقیقی مادی دنیا سے ٹکراؤ تھا۔ ایسا ٹکراؤ جس نے پاک و ہند کی تمدنی و تہذیبی اور ادبی و فنی اقدار کو یکسر اُلٹ پلٹ کر کے رکھ دیا۔ آخر کار کئی سو سال سے اپنے خول میں گھسا ہوا انسان، معاشی بے چارگی، اقتصادی بدحالی اور سیاسی محکومی کے ہاتھوں اس خول سے باہر نکلنے پر مجبور ہو گیا، گرد و پیش کی دنیا جو اب تک اس کی نظروں سے اوجھل تھی، آن کی آن میں اپنے جملہ عیب و ہنر کے ساتھ سامنے آ گئی، زندگی، ادب اور ادیب سبھی اس تہذیبی زلزلے سے متاثر ہوئے۔ غالب بغاوت کے جرم میں ماخوذ ہوئے اور بڑی مشکل سے ان کا قصور معاف ہوا، مولوی امام بخش صہبائی کو پھانسی کی سزا ہوئی، نواب صدرالدین خاں آزردہ کی جائیداد ضبط ہوئی، مولانا فضل حق خیرآبادی اور منیر شکوہ آبادی کو کالے پانی کی سزا ہوئی، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کو سات سال قید بامشقت سنائی گئی، ذوق اور مومن ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی رخصت ہو چکے تھے، ورنہ خدا جانے وہ کس بلا میں گرفتار ہوتے، واجد علی شاہ اختر در و دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہوئے مٹیا برج کو سدھارے اور بہادر شاہ ظفر کو "دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں" وہ رنگون میں اپنی باقی زندگی گذارنے پر مجبور اور وہیں پر مدفون ہوئے، عربی و فارسی اور مشرقی علوم کی

کساد بازاری شروع ہوئی، انگریزی اور مغربی علوم و فنون کی مانگ بڑھ گئی، ذریعۂ معاش و معاشرت، انداز سیاست و حکومت، تعلیم و تدریس کے طریقے، آمد و رفت کے ذرائع، سوچ بچار کے رویے اور فکر و فن کے اسالیب سب ایک ایک کر کے بدل گئے، ریل، تار، بجلی کی روشنی، دخانی کشتی اور ڈاک کے نئے نظام نے پرانی زندگی کا نقشہ ہی بدل ڈالا، خیالی قصوں اور داستانوں نے ناول اور جدید افسانے کے لئے جگہ خالی کر دی، نظم جس سے اب تک اردو ناآشنا تھی، غزل کی حریف بن کر سامنے آگئی، تصوریت و ماورائیت کی جگہ حقیقت اور اصلیت نے لے لی، یوں سمجھ لیجئے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ادب اور ادیب دونوں کا رخ آسمان کے بجائے زمین کی طرف ہو گیا، رُخ کا بدلنا تھا کہ ہمارے ادب میں وطنیت و قومیت، رومانویت و بغاوت، اتحاد و تنظیم، اصلاح ملک و مذہب، رواداری و اخلاقی وسعت نظر اور مقصدیت و افادیت کے نام سے بہت سی نئی قدریں در آئیں، عشق و محبت کی قدریں بھی ساتھ ساتھ چلتی رہیں، لیکن ان کا دائرہ وسیع تر ہو گیا، حالی اور اقبال کے ہاتھوں محبوبہ کی محبت، ساتھ ساتھ اس نئے دائرے میں، ماں بیٹی، بھائی بہن، باپ بیٹا، دوست و عزیز، قوم و وطن، ملت و مذہب، ماضی و حال اور مقصد و مسلک سب کی محبت شامل ہو گئی۔

ان افکار کی ترویج و اشاعت سے، اس میں شبہ نہیں کہ ملک کو بیرونی سامراج سے اور قوم کو احساس کمتری کے مہلک مرض سے نجات دلانے میں بڑی مدد ملی، ادب زندگی سے قریب تر لانے اس کی رگوں میں لمحہ بہ لمحہ بدلنے والی قدروں کا تازہ خون دوڑانے اور زمینی مسائل کو سمجھنے سمجھانے میں اس دور نے غیر معمولی کردار ادا کیا، ملک کی آزادی اور جمہوریت کا انعام، ہمیں دراصل اس دور کے ادیبوں اور فنکاروں کے طفیل ملا ہے، لیکن مشکل یہ ہوئی کہ سرمایہ دارانہ نظام نے اپنے اوپر جمہوریت کا جو نمائشی لبادہ ڈال رکھا تھا وہ اس عرصہ میں جگہ جگہ سے مسک گیا، لبادے کا مسکنا تھا کہ سرمایہ داری کا وہ داغدار بھیانک جسم جس نے بھوک، افلاس، طبقاتی کشمکش، دولت کی غیر مساوی تقسیم اور استحصال زر کی لعنتوں کو جنم دیا تھا، صاف نظر آنے لگا، چنانچہ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۵ء کے درمیان جب پاک و ہند میں آزادی کی جنگ ذرا تیز ہوئی اور مشروط جمہوریت کے ساتھ یہاں کے عوام کو کچھ اختیارات تجربے کے طور پر سونپے گئے تو ملک کے باشعور اور بالغ نظر طبقے نے اسی وقت بھانپ لیا کہ، ع

نظام کہن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

اقبال تو خیر بہت دنوں زندہ نہ رہ سکے کہ وہ اس ابھرتی ہوئی نئی زندگی کو اصل روپ میں دیکھ سکتے لیکن اسی درمیان، باشعور نوجوان فنکاروں کا ایک ایسا طبقہ ضرور سامنے آگیا، جس نے منظم طریقے سے سرمایہ دارانہ ذہنیت اور سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف علم بغاوت بلند کیا، روس میں اشتمالی اور اشتراکی نظام حیات کی کامیابیوں نے سرمایہ داری کی لعنتوں کو پوری طرح بے نقاب کر ہی دیا تھا۔ زندگی کی نئی راہیں ہموار کرنے اور دوسروں کو ہم خیال بنانے میں دیر نہ لگی، کام تو صرف چند ادیبوں نے شروع کیا تھا، لیکن رفتہ رفتہ لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا۔ اس کارواں نے زندگی کی بنیادی اور اہم ترین قدر، روٹی اور کپڑے کو قرار دیا، یہ آج بھی ہمارے ادب اور زندگی کی اہم ترین قدر ہے۔ عشق و محبت کی قدریں اس دور میں بھی فطری تقاضوں کے تحت ساتھ ساتھ چلتی رہیں، لیکن زندگی کے عام مسائل سے الگ تھلگ اب ان کی کوئی حیثیت باقی نہ رہی، غم عشق و غم روزگار نظری حلقے سے کٹ کر عملی

دنیا میں اس طرح آپس میں گتھ گئے کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہوگیا، فیض نے یہ کہہ کر کہ "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" یا یہ اعلان کر کے کہ "اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا" محبت سے جان نہیں چھڑائی بلکہ محبت کی اس سچائی کا اظہار کیا ہے جس سے ان کے جسم و روح کی دنیا فی الواقع دوچار تھی، اجتماعی مسائل یا گرد و پیش کی دنیا کو یکسر نظر انداز کر کے پرانے عاشقوں کی طرح خود کو محبوبہ کے فراق میں گھلانے، تارے گن گن کر رات کاٹنے اور آخر کار جاں بحق گزر جانے کی فرصت آج کے شاعر یا ادیب کو نہیں ہے اور اگر فرصت ہو بھی تو اس کی حوصلہ مند رجائی طبیعت اس قسم کے بزدلانہ اور مریضانہ اقدام کو کوئی اہمیت نہیں دیتی۔ اس لئے جہاں فراق نے ایک طرف محبوبہ سے یہ گذارش کی کہ ؎

ترا وصال بڑی چیز ہے مگر اے دوست　　وصال کو مری دنیائے آرزو نہ بنا

وہاں انھوں نے صاحبانِ عشق و محبت سے بھی صاف کہہ دیا کہ

اہلِ دل تم کو مبارک یہ فنا آمادگی　　لیکن ایثارِ محبت جان دے دینا نہیں

ابھی ابھی میں نے ادب کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی جن نئی اور پرانی قدروں کا اجمالی تذکرہ کیا ہے، وہ صرف ہمارے ادب تک محدود نہیں ہیں، یہ تو میں نے اپنی بات کی وضاحت کے لئے اردو ادب کی مثال لی تھی، دنیا کی ہر زبان کا ادب اقدار کے سلسلے میں کم و بیش اسی قسم کے نشیب و فراز سے دوچار ہوا ہے۔ بات یہ ہے کہ سائنس کی ترقی نے مواصلات اور نشر و اشاعت کے جدید ترین آلات و وسائل کے ذریعے دنیا کے دور دراز علاقوں کو ایک دوسرے سے ملا دیا ہے، چنانچہ اب لندن اور کراچی میں اتنا بھی فاصلہ نہیں رہا جتنا کہ موہن جوڈارو اور لاڑکانہ میں ہے اس لئے یہ ممکن ہی نہیں کہ کسی زبان کے ادب میں نئی قدروں کی کوئی لہر اٹھے، کوئی تحریک چلے، کوئی انقلاب آئے اور وہ دوسری زبانوں کے ادب کو متاثر نہ کرے، آپ محسوس کر رہے ہوں گے کہ صنعتی ترقی اور ٹکنالوجی کے زیر اثر جتنی تیزی سے زندگی اور ادب کی قدریں آج بدل رہی ہیں اس سے پہلے کبھی نہیں بدلیں، چنانچہ ابھی چند سال پہلے تک جو قدریں جدید کہلاتی تھیں، پرانی ہو رہی ہیں اور ان کی جگہ جدید تر قدریں اپنے قدم جما رہی ہیں، میں ان جدید تر قدروں کی تفصیل میں نہ جاؤں گا، پھر بھی تھوڑی سی وضاحت کر دوں تاکہ بات مبہم نہ رہے، آپ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں کہ سائنس کی بڑھتی ہوئی طاقت، مشینی نظام کی وسعت، لامحدود صنعتی ترقی، نو دولتیوں کی ہوس کاری مختلف سیاسی نظاموں کی آمرانہ روش اور ایک محدود طبقہ کی غیر معمولی استحصالی قوت نے ساری دنیا کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے، یہ قوتیں بے شمار انسانوں کا خون چوس چکی ہیں، لیکن ابھی سیراب نہیں ہوئیں بقول شخصے "سرمایہ دارانہ صنعتی نظام نے فسطائیت کی صورت اختیار کر لی ہے۔ بڑی طاقتیں چھوٹی قوموں کو نگل جانے کی فکر میں ہیں۔ نو آزاد پس ماندہ ملکوں کو معاشی غلامی کی زنجیروں میں جکڑنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ فلسطین و کشمیر سے لے کر ویت نام تک بے شمار انسانوں کو ان کے بنیادی حقوق سے محروم کیا جا رہا ہے، بے گناہ انسانوں کی آبادیاں اجاڑی جا رہی ہیں، بے سبب بستیاں ویرانوں میں بدلی جا رہی ہیں، زمین کا چپہ چپہ انسانوں کے خون سے رنگین ہو رہا ہے غرض کہ قومی و نسلی امتیاز، طبقاتی کشمکش، لوٹ کھسوٹ، وحشیانہ مسابقت، خود غرضی، زر پرستی، سیاسی ہوس، ذخیرہ اندوزی اور نفع خوری، سیاسی نظاموں کی خصوصیات بنتی جا رہی ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ آج بھوک

افلاس، بیروزگاری، سماجی پستی۔ سیاسی محکومیت اور ایٹمی دھماکے کا خطرہ ہر وقت انسان کے سر پر مسلط ہے، یہ صورتِ حال صاف پتہ دیتی ہے کہ وہی غیر معمولی مشینی طاقت جس کے ذریعہ انسان چاند ستاروں تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک لمحے میں ساری دنیا کو بارود کے ڈھیر کی طرح بھک سے اُڑا سکتی ہے، گویا ؏

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

اور تخریب کی اِس بے پناہ قوت نے انسانی ذہن کو ایسے بحران میں مبتلا کر دیا ہے کہ زندگی کی ساری مروجہ اقدار سے اس کا ایمان اٹھتا جا رہا ہے۔ وہ خود کو اس بھری دنیا میں بے یار و مددگار اور تنہا محسوس کر رہا ہے اور اجتماعی قدروں کو سیاسی نظاموں کا ڈھونگ خیال کر کے صرف اپنی ذات میں پناہ لینے کی کوشش کر رہا ہے، اسے اپنے ارادے اور عمل کے سوا کسی پر اعتماد نہیں رہا۔ اس طرح آج کا ادیب مجمع کے مقابلے میں فرد یا ذات کی اہمیت کا سب سے بڑا حامی ہے۔ سارتر کے یہاں اس کیفیت کا نام وجودیت ہے اور نئی نسل کے ادیبوں کے یہاں اسی کا نام جدیدیت ہے، اس جدیدیت کی نمائندہ قدر اپنے وجود کا احساس و عرفان یعنی اپنے طور پر خود جیو اور دوسروں کو جینے دو کا اصول ہے۔ اس اصول اور زندگی کے اس رویّے سے ہم منطقی اور شعوری طور پر خواہ کتنا ہی اختلاف کیوں نہ کریں، لیکن حالات ایسے ہیں کہ لاشعوری طور پر ان سے ہمارا معاشرہ اور ہمارے ذہن دونوں متاثر ہو رہے ہیں، جدید ذہن تو گویا انھیں حالات کا زائیدہ اور پروردہ ہے، اس لئے اِس کا اندازِ کلام اور فنی مروجہ ادبی قدروں سے ذرا مختلف و متضاد نظر آئے تو اس کو حیرت سے تکنے یا اس پر غضب آلود ہونے کی ضرورت نہیں ہے، جدید ذہن اور فکر کی بات اکثر اپنے دور میں ناسازی ہے اور رہے گی، ایسا نہ ہوتا تو غالب جو کہ اپنے عہد کا جدید ترین فرد تھا، جھنجھلا کر یہ نہ کہتا کہ ؏

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

آخر آخر ایک بات اور عرض کر دوں اور وہ یہ کہ اب تک جن اقدار کا ذکر کیا گیا ہے وہ عموماً ادب کی سماجی اور تہذیبی قدروں سے تعلق رکھتی ہیں، ان سے ہٹ کر ادب کی جمالیاتی قدریں بھی ہیں، یہ جمالیاتی قدریں دراصل سماجی اور تہذیبی قدروں کو ایک دلآویز ابدی پیکر عطا کرنے سے تعلق رکھتی ہیں اور ایک فنکار انھیں جمالیاتی قدروں کے سہارے شہرتِ عوام و بقائے دوام کے دربار میں جگہ پاتا ہے۔ اس لئے ادب کو محض سماجی و سیاسی قدروں کا غلام خیال کرنا غلطی ہوگی، بقول مجنوں گورکھپوری "ادب کسی خاص عہد، کسی خاص تہذیب کسی خاص نظام کی آئینہ داری کے باوصف ایسا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے جو اسے تاریخی ماحول سے بلند و برتر کر دیتا ہے۔ دنیا کے فنونِ لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ اپنے مخصوص ماحول کی حقیقتوں کو ان کی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سرِ نو پیدا کرتے ہیں اور زندگی کی ارتقائی تخلیق میں معاون ثابت ہوتے ہیں، اگر ایسا نہ ہوتا تو آج صرف ہم اور آپ ہوتے، کالیداس، ہومر، فردوسی، سعدی، شیکسپیئر، ملٹن، گوئٹے، دانتے، ابونواس اور غالب و اقبال کو کوئی نہ جانتا۔"

تخلیق اور تنقید کا حقیقیِ رشتہ

(شمیم احمد)

تخلیق و تنقید کے عمومی تصور کے لحاظ سے ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو کسی واردات اور اس کی تفتیش میں ہوتا ہے۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ واردات اور تفتیش دونوں لازم و ملزوم ہیں، واردات اگر ہوگی تو اس کی تفتیش بھی ایک فطری اور لازمی تقاضہ ہے۔ یہ دونوں ایک طبعی عمل کا نتیجہ ہیں۔ جس میں ہونا لازمی شرط ہے اور پھر کیوں اور کیسے اس کا فطری تقاضہ اور اصول ہیں ۔ اس میں پہلی چیز حقیقت اور صداقت کے مترادف ہے مگر اس کے بعد کا عمل فطری ہوتے ہوئے بھی حق و صداقت کے ہم معنی نہیں کیونکہ اس کا تعلق انسانی ذہن کی صلاحیت اور انفرادی جوہر کی قدر و قیمت سے ہے ۔ کیوں اور کیسے کا عمل زمانی ہوتا ہے اور انفرادی صلاحیت اور اہلیت کے تابع ہوتا ہے ۔ اسی لئے حقیقت کے ہزار روپ ہیں۔

ہر تفتیش ایک زمانے کے مخصوص حالات، کوائف، حقائق کے شعور اور حقیقت کے ادراک کے کسی ایسے اصول سے برآمد ہوتی ہے ۔جس میں تخلیقی جوہر کا معاشرہ، کائنات اور زمانہ کی اکائی کے ساتھ اپنی معنویت کا اظہار کسی حقیقت اولیٰ کی روشنی میں کرتا ہے جس سے وہ اصول ظہور میں آتے ہیں جن سے واردات کا صحیح ادراک کیا جا سکے ۔ یہ ادراک تسلسل زمانی کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ حقیقت کو بدلنے کی سعی بھی کرتا ہے جو بدل نہیں سکتی ۔ البتہ اس کا ادراک اور شعور بدلتا رہتا ہے ۔ پھر بعد میں یہی عمل انسان کے بہترین ذہنی سرمائے کی تاریخ بن جاتا ہے ۔

واردات کا بھی یہی عمل ہے کہ وہ کسی حقیقت اور صداقت کا اظہار ہوتی ہے ۔ مگر اس کی تفتیش ہر زمانے کے اپنے طریقۂ کار اور ادراک حقیقت کی پیدا کردہ ہوتی ہے ۔ کسی واردات کو دریافت کرنے کے طریقے زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں اور ان مسلسل تجربات کے نتیجہ میں آج وہ زیادہ پیچیدہ، زیادہ حقیقی زیادہ جامع اور متنوع اصولوں کے متقاضی ہیں ۔ مگر اس عمل سے جو سب سے اہم حقیقت دریافت ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ تفتیش فطری ہوتے ہوئے بھی اصل حقیقت نہیں ہے ۔ اصل حقیقت واردات ہے ۔ جس کا ہونا شرط ہے ۔

تخلیق اور تنقید کا بھی بعینہٖ یہی عمل ہے کہ تخلیق واردات ہوتی ہے اور اس کی تفتیش تنقید کا عمل ہے، واردات کئی صورتوں میں ہو سکتی ہے ۔ لیکن تفتیش کے چند بنیادی اصول اور تقاضے ہیں ۔ جن سے چند حدود، چند مقرر کردہ طریقہ ہائے کار اور مخصوص پیرائے اظہار ظہور میں آئے ہیں ۔ اگر ان بنیادی اصولوں پر عمل نہیں کیا گیا تو تفتیش کے صحیح نتائج برآمد نہیں ہو سکتے ۔ ان بنیادی اصولوں میں انسانی فطرت سے واقفیت، قوانین کا علم، واردات کی مخصوص ماہیت سے آگہی اور اس پر ایک معروضی نقطۂ نظر کی ضرورت ہوتی ہے ۔ جو واردات کے صحیح نتائج برآمد کرنے میں لازمی طریقۂ عمل

ہے۔ اسکے بعد انفرادی صلاحیت کا وہ جوہر سامنے آتا ہے جس کی رو سے ایک تفتیش کنندہ واردات کی صحیح روح تک پہنچ جاتا ہے اور حق و انصاف کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے اپنی مناسبت ذہنی اور ذاتی صلاحیت کی بنیاد پر واردات کی صحیح اور مکمل تصویر سامنے لاتا ہے ۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ بنیادی اصولوں پر عمل پیرا ہو کر واردات تک رسائی ممکن نہیں ۔ وہ لازمی شرط ہے ۔ لیکن اس صورت میں واردات کی تفتیش تو مکمل طور پر ہو جائے گی، مگر واردات کے ادراک کا وہ جوہر مفقود ہو جائے گا ۔ جو حقیقت کو حقیقت بناتا ہے اور یہ عمل خالصتاً انفرادی صلاحیت اور اہلیت کا مرہون منت ہے ۔

اس لئے تنقید کے لئے بھی یہ لازمی ہے کہ وہ تخلیق کے عمل سے واقف ہو ۔ تخلیقی اصولوں کی تابع ہو اور تخلیق کے تمام تقاضوں کا ادراک اور شعور کر سکتی ہو ۔ اس کی انفرادی صلاحیت کا یہ تقاضا ہے کہ وہ موضوع بحث تخلیق کی روح دریافت کر سکے اور اپنی اہلیت اور صلاحیت کی بنیاد پر اس کے تخلیقی عوامل کی نشاندہی کر سکتی ہو ۔ جس طرح یہ ناممکن ہے کہ کوئی کاریگر پرزے جوڑنے کے عمل سے واردات کی تفتیش سے عہدہ برآ اور حق و انصاف کے تقاضے پورے کرتے ہوئے واردات کی ماہیت اور حقیقت تک پہنچ جائے اسی طرح یہ بھی ناممکن ہے کہ کوئی حجام اپنے فن کے اصولوں سے تخلیقی عمل کا ادراک کر سکے ۔ اس کا تخلیقی عمل سے آشنا ہونا ضروری ہے ۔ مناسب ہوگا کہ یہاں تنقید کی ایک اور شاخ کا ذکر بھی کر دیا جائے ۔ جس طرح ایک واردات اور تفتیش کے لئے یہ لازم ہے کہ واردات کے صحیح صحیح واقعات پر مبنی .F.I.R یا مشیر نامہ مرتب کیا جائے بالکل اسی طرح تحقیق کا کام بھی یہ ہے کہ وہ تنقید کے لئے صحیح صحیح واقعات مرتب کرتی ہے ۔ مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں جو اہم حقیقت ہمارے ہاتھ لگتی ہے وہ یہ ہے کہ تنقید نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ تخلیقی عوامل سے آشنا ہو اور تخلیقی ادراک اور شعور کی بنیادی اہلیت اور صلاحیت رکھتا ہو ۔ اردو تنقید کی سب سے بڑی بدنصیبی یہ رہی ہے کہ جب سے اسے ایک باقاعدہ فن کی صورت میں قبول کیا گیا ۔ اس کی سب سے بنیادی ضرورت اور صفت کو نظر انداز کیا جاتا رہا ۔ اور تخلیقی عوامل سے آشنائی اور اس کے ادراک و شعور کو بنیادی صلاحیت اور اہلیت سے محروم کرنے کا عمل شدت سے اختیار کیا گیا ۔ جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ آج اردو تنقید اپنے مجموعی تخلیقی ادراک کے بارے میں کچھ جانتی ہے اور نہ کچھ بتا سکتی ہے ۔ اور ہمارے نقاد ویسے تو ہر فن مولا نظر آتے ہیں مگر تخلیقی عوامل کی نشان دہی میں بالکل کورے رہ جاتے ہیں ۔ یہ عجیب بات ہے کہ اردو تنقید میں تخلیقی عوامل سے ناآشنائی کا عمل بتدریج بد سے بد تر کی طرف بڑھتا ہے ۔ اور اس کے ساتھ یہ بدنصیبی نوٹ کرنے کی ہے کہ اس عمل کو ابتدا ہی سے شعوری طور پر اختیار کرنے کا سہرا اس دور کے سب سے اہم تخلیقی فرد کے سر بندھتا ہے ۔ میری مراد تنقید کے دور اول کے سب سے بڑے شاعر مولانا حالی سے ہے ۔ جنھوں نے اردو شاعری کی صحت کے نسخے تجویز کئے اور نئی شاعری کے لئے نئی بنیادیں بھی تلاش کیں صحت کے نسخوں سے جو فائدہ اردو کے تخلیقی عوامل کو پہنچا وہ اتنا تھا کہ اردو شاعری کو اس کے مرکزی نظام فکر سے الگ کر کے ان تخلیقی عوامل سے محروم کرنے کی سعادت حاصل کی گئی ۔ جس سے اس کی معنویت اور افہام و تفہیم کے سوتے پھوٹتے ہیں ۔ اور نئی شاعری کے لئے جو تجاویز انھوں نے پیش کیں ۔ وہ زیادہ تر سنی سنائی باتوں پر مشتمل تھیں جس کا مقصد اگر شعری اور تخلیقی ہوتا تو شاید وہ غیر فطری رجحانات نمایاں نہ ہو پاتے جنھوں نے بعد میں اردو ادب کو "موسمی" تبدیلیوں

کا عادی بنا دیا۔ جن اصولوں کو مولانا حالی نے جدید شاعری کا رہنما بنایا۔ اگر ان کے تخلیقی عوامل اور نمونوں سے ان کی واقفیت براہ راست ہوتی تو وہ یقیناً اس پر قادر تھے کہ اردو کے تخلیقی عوامل میں نئی تخلیقی توانائیاں پیدا کر کے دکھا سکتے۔ مگر افسوس کی بات یہ ہے کہ انھوں نے جن اصولوں کو اردو شاعری کا پیمانہ بنایا وہ ایک ایسی اصلاحی تحریک کے منشور تھے۔ جس کا اصل مقصد سیاسی اور معاشرتی تھا۔ اور تخلیقی اور ادبی سرگرمیاں برائے شعر گفتن تھیں۔ ادب اس تحریک کا تابع اور تبلیغ کا ذریعہ تھا۔ اس اعتبار سے یہ پوری تحریک فطری طور پر بنیادی تصورات کے لحاظ سے تخلیقی اور تنقیدی مسائل سے غیر متعلق تھی۔ یہاں موجودہ مسخ شدہ اور تخلیق سے غیر متعلق تنقیدی افکار کی پھیلائی ہوئی ایک کج فہمی کا ذکر ضروری ہے جس کی رو سے مولانا حالی کی مستعدی ادعایت کو سب سے بڑا کارنامہ قرار دیا جاتا ہے، اور وہ یہ ہے کہ ہر معاشی، معاشرتی اور سیاسی تبدیلی کا اثر براہ راست تخلیقی و تنقیدی سرگرمیوں پر پڑتا ہے۔ اس لئے مولانا حالی وہ پہلے باشعور نقاد ہیں۔ جنھوں نے ان تبدیلیوں کا سب سے پہلے خیر مقدم کیا۔ اور انھیں اردو ادب میں ایک منصوبے کی طرح داخل کیا۔ حالانکہ اس خیال سے زیادہ خطرناک اور تخلیقی عوامل سے ناآشنائی کا ثبوت ممکن ہی نہیں ہے۔ کیونکہ پچھلے پچاس سال کے ذہنی اور تخلیقی زوال کے عہد کے علاوہ ادب پوری انسانی تاریخ میں کبھی کسی منشور یا مینی فیسٹو کے تحت نہ لکھا گیا اور نہ اس خیال کی تائید میں کسی زبان کے کسی ادبی عہد میں اس کا سراغ ملتا ہے کہ کبھی فنکاروں نے تخلیقی عوامل کے لئے طے شدہ مقصدیت کو اپنا لائحہ عمل بنایا ہو بلکہ ہر ادب کے زریں اور بڑے ادوار وہی ہیں، جن میں تخلیقی ادراک مقصدیت پر اس لئے حاوی نظر آتا ہے کہ وہ کسی فنکار یا کسی عہد کی ایسی عظیم تخلیقات میں ابھرا۔ جن میں ادراک حقیقت کی بنیاد پر کوئی ایسی تخلیقی صداقت دریافت ہوئی جس سے بعد میں نئی تخلیقی اور جمالیاتی اقدار نے جنم لیا۔ اور آنے والی کئی نسلوں کے تخلیقی شعور کی تربیت ہوئی۔ دنیا کے کسی تخلیقی فن نے براہ راست معاشی، سیاسی اور معاشرتی تبدیلیوں کی تبلیغ نہیں کی۔ وہ اس وقت تک تخلیقی عوامل میں شامل ہی نہیں ہوتیں جب تک اس کا ادراک اور شعور کسی فنکار کے پورے تخلیقی عمل میں ایک اکائی اور کل کی صورت میں اظہار میں نہ آ جائے۔ دوسری خامی اس خیال میں یہ ہے کہ اس کی رو سے دنیا کا اعلیٰ ادب پھر کسی نہ کسی تبدیلی اور معاشرتی، سیاسی اور معاشی انقلاب کے بعد پیدا ہونا چاہیے تھا۔ لیکن اگر اردو ادب ہی کو مثال بنایا جائے تو اس خیال کے مطابق میر سے غالب تک کا سارا سرمایہ دور انحطاط اور زوال میں پیدا ہونے کے سبب کیسے تنقید کی اس توقع کی کسوٹی پر پورا اتر سکتا ہے؟ اس دور میں اس کی پیدائش خود ایک ایسا سوالیہ نشان ہے جس کا جواب اور جواز موجودہ مدعیان ادب پر ایک فرض ہے ــــ اس خیال کی بے بضاعتی کا ایک دوسری مثال سے اندازہ کیجیے۔ اقبال ایک ایسے بڑے تخلیقی فرد ہیں جن کو ان تبدیلیوں، نئے معاشرتی اور سیاسی تصورات کی تبدیلیوں کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس کو موجودہ تنقید نگاروں کی کثیر تعداد کے خیال کے مطابق حالی نے پہلی بار نئے تنقیدی شعور کے ساتھ پیش کیا تھا۔ مگر یہ کیسی عجیب بات ہے کہ ان تبدیلیوں کے بعد کا سب سے بڑا شاعر نئے معاشی، معاشرتی اور سیاسی تصورات کو موجودہ نقادوں کے فارمولے کے مطابق اپنی شاعری کا موضوع نہیں بناتا۔ بلکہ ان کو کہیں قبول اور بیشتر رد کرتے ہوئے ایک ایسے مقصد کے حصول کے لئے استعمال کرتا ہے جو اس خیال کی رو سے ناممکن ہے اور ان محرکات کی نفی کرتا ہے۔ اگر ان سوالات کو سامنے رکھا جائے تو دوسروں کی

فکر مستعار لے کر دادِ تنقید و فکر دینے والے یہ حضرات محض گونگے ہو جاتے ہیں اور جواب میں معاشرتی حقیقت نگاری کا سبق رٹنے لگتے ہیں۔ میں نے ابھی اس سلسلہ میں سب سے اہم سوال کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اگر یہ بات بیان کی جائے کہ میرؔ۔ غالبؔ۔ انیسؔ کی تخلیقی عظمت کی پیدائش کا سبب جاگیرداری دور کے زوال آمادہ اور انحطاط پذیر خیالات تھے اور اقبالؔ کی شاعرانہ صلاحیت ہندوستان کے نئے معاشرتی اور سیاسی تبدیلیوں سے پیدا ہوئی تھی۔ تب بھی اس سوال کا جواب ——— باقی رہ جاتا ہے کہ ان شعراء کی تخلیقی ٹرائیوں) میں ان کی انفرادی صلاحیت اور اہلیت کا کتنا حصّہ تھا؟ آخر میرؔ۔ غالبؔ۔ انیسؔ اور اقبالؔ کی بڑائی کا کوئی معیار یا پیمانہ تو بنانا ہی پڑے گا، اور وہ ان حضرات کے خیال کی رو سے یا تو ان ادوار کے کسی ادبی منشور یا مقصدیت کا نتیجہ ہوں گے (جو آپ نے اوپر ملاحظہ کر لیا کہ وہ کسی طرح بھی اس چوکھٹے میں فٹ نہیں ہوتے) ورنہ کوئی اور ایسا سبب ہو گا جس کی وجہ سے ان شعراء کو دوسروں کے مقابلے پر بڑا تخلیقی فنکار قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور جس کے معیار پر ان کی تخلیقی قدر و قیمت متعین کی جا سکے؟۔ اس سوال پر یہ حضرات فرار حاصل کرتے ہیں۔ کیونکہ جو چیز ان کی تخلیقی عظمتوں میں مشترک ہے اس کو یہ غریب بالکل نہیں جانتے اور اسی محرومی کے سبب انفرادی صلاحیت اور تخلیقی اہلیت سے منکر ہو کر ایسے ایسے کلیے بناتے ہیں کہ حماقت بالکلیہ معلوم ہوتی ہے۔ ان حضرات سے سب سے مزے دار سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ حالیؔ کی وہ شاعری زیادہ تخلیقی ہے جو دورِ انحطاط کی تربیت سے تعلق رکھنے والی شخصیت سے پیدا ہوئی ہے یا وہ شاعری جو مقدمہ دیوان حالیؔ کے اس تنقیدی منشور کے بعد پیدا ہوئی تھی جو ان کے نئے معاشرتی اور سیاسی تصورات کے تحت اصلاحی اور تبلیغی مقصد کو پورا کرتی تھی۔ اور جس کے ادبی شعور کو اردو ادب کے لئے نیک فال قرار دیا جاتا ہے۔ اس سے بھی دلچسپ بات حالیؔ کی تخلیقی صلاحیت کے بارے میں ہے جو قدرِ اوّل کی تھی۔ مگر اس کا فیصلہ میں موجودہ نقالی اور سوائے تخلیق کے ہر قسم کے ماہر نقادوں پر چھوڑتا ہوں کہ حالیؔ کے دورِ آخر کی شاعری میں وہ تخلیقی عوامل کیوں مفقود ہو گئے تھے جو ان کی شاعری کے دورِ اول کی بہترین خصوصیات تھے؟۔ مگر شاید میں یہ غلطی کر رہا ہوں کیونکہ یہ حضرات تو تخلیقی عوامل اور تخلیقی اقدار نامی کسی چیز کو تسلیم ہی نہیں کرتے۔ ان حضرات کی آسانی کے لئے یہ کام تو خود حالیؔ نے اپنے تنقیدی منشور میں کر کے دکھا دیا تھا کہ اصل چیز مقصد ہے۔ یعنی اصلاح قوم۔ اخلاقی بلندی پاکیزہ خیالات، عشق و محبت سے گریز، تخلیقی قدر و قیمت پر مقصد کی فوقیت۔ قومی ترقی اور اس کی تبلیغ شاعری اور ادب کا اولین فریضہ ہے۔ اور اس کے ساتھ انھوں نے خود کبھی تخلیق کو نہ موضوع بنایا اور نہ تنقید کا وہ فرض ادا کیا جو تخلیق کے افہام و تفہیم اور اس کی تخلیقی قدر و قیمت متعین کرتی ہے۔ اس لئے حالیؔ ہمیں تخلیق اور تنقید کے بارے میں کچھ نہیں بتاتے اور نہ یہ ان کا مسئلہ ہے۔ وہ ایک مبلغ ایک مفسر ایک معاشرتی مصلح کی حیثیت سے ایک سیاسی اور معاشرتی انقلاب کے پُرزور مؤید اور کارکن تھے۔ جس کی اشاعت کے لئے اس کے داعیان نے دو پلیٹ فارم تلاش کئے تھے۔ ایک تعلیمی دوسرا تحریری اور تقریری۔ لیکن تخلیق بذاتہٖ ان کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ اور اسی وجہ سے تنقید بھی ان کے دائرۂ کار سے باہر رہ جاتی ہے۔ کیونکہ ان کی تنقید نے اپنا وہ فطری فریضہ انجام نہیں دیا جو اس کا سب سے بڑا منصب تھا اور جس کا سب سے اہم فریضہ یہ تھا کہ وہ تخلیقی اقدار اور اس کے معیار کو زندہ اور تازہ رکھے اور اس کے افہام و تفہیم کا دائرہ وسیع سے وسیع تر کرتی چلی جائے۔ جس کا اظہار وہ کسی نہ کسی طرح پر مصلح قوم

بننے سے پہلے یادگار غالب میں کر چکے تھے مولانا حالی کے اس عمل اور روایت نے آگے چل کر کیا گل کھلائے اس کا ذکر تو بعد میں کیا جائے گا۔ لیکن ہم اس دور کے دو تین اہم ترین ناموں کا ذکر کئے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتے جو مولانا حالی کے ہم عصر بھی تھے اور ادیب وشاعر اور نقاد بھی۔ ان میں سب سے اہم نام محمد حسین آزاد اور مولانا شبلی کے ہیں۔ جن کی سب سے اہم اور مشترک صفات تو وہی تھیں جن میں حالی شریک غالب کی حیثیت سے شامل ہیں۔ یعنی یہ حضرات بھی اعلیٰ درجہ کا تخلیقی جوہر رکھتے تھے اور انھیں بھی برصغیر کی نئی تبدیلیوں کا احساس تھا۔ جس کو انھوں نے حالی کی طرح ذہنی طور پر قبول بھی کر لیا تھا۔ وہ بھی حالی کی طرح یہ چاہتے تھے کہ نئے خیالات اور نئی تبدیلیوں کے اثر ونفوذ کے عمل کو پھیلنا چاہیئے اور ان کا بھی مقصد بڑی حد تک اصلاحِ قوم تھا۔ لیکن ان میں اور جدید حالی ...... میں ایک بنیادی فرق تھا کہ وہ ہر چیز کو اس کے دائرہ کار اور حدود میں رکھتے تھے۔ جس کی وجہ سے ادبی اقدار ...... اعیان اور اقدار کو برقرار رکھنے کی کوشش کی جو اردو اور برصغیر کی تخلیقی، تہذیبی، فکری اور انفرادی صلاحیت ...... سرمایہ سے عبارت تھا۔ ان حضرات نے ادب کو ادب کے دائرہ میں ہی رکھتے ہوئے اسے نئے تصورات سے ہم آہنگ کرنے کی کاوش کی۔ اور کہیں بھی اس کا پیمانہ غیر تخلیقی معیار اور تصورات کو قرار نہیں دیا۔ خواہ اس کی بنیادی معنویت کو کتنا بھی تبدیل کر دیا ہو۔ البتہ انھوں نے کہیں بھی اردو کی تخلیقی اقدار کو اس کے بیخ و بن اکھاڑنے یا اس کو بے اصل کرنے کی اس لئے کوشش نہیں کی کہ وہ بے فائدہ اور مذموم ہے۔ اس طرح آزاد اور شبلی نے جدید حالی کے مقابلے پر تنقید کا بہتر اور صحیح فریضہ انجام دیا اور حقیقی معنوں میں یہ دونوں حضرات ہی اردو کے پہلے نقاد کہلانے کے مستحق ہیں۔

آب حیات تحقیقی نقطۂ نظر سے خواہ ادبی چٹکلوں پر مشتمل ہو یا تاریخ ادب کے لحاظ سے محض داستان سرائی ہو۔ مگر اس نے اردو کی تخلیقی اقدار کو دریافت کیا، اس کے تخلیقی عوامل کی نشان دہی کی اور اس کے مزاج اور شعری مذاق کو عام کرنے کی وہ خدمت ـــــ انجام دی جو خود ایک بڑی تخلیقی کاوش کرتی ہے۔ آب حیات نے اردو شاعری اور اس کے تخلیقی عوامل کے اثر ونفوذ کا دائرہ خواص سے نکال کر ایک بہت بڑے حلقہ تک وسیع کر دیا۔ جس میں نئے تصورات اور نئی تبدیلیوں کو معیار ادب بنا کر اپنے تمام ذہنی سرمائے کو حقارت سے رد نہیں کیا گیا تھا۔ بلکہ آزاد نے اسکے ذریعہ اردو ادب کی تخلیقی اور ادبی اقدار۔ اس کے مذاق سخن اور ذوقِ ادب کو ایک قوم کے تخلیقی سرمائے کی تاریخ بنانے کا عمل کیا۔ آزاد کے لئے مقصدیت۔ اصلاح۔ تبلیغ ـــ اور قومی رہنمائی ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔ سب سے پہلے وہ ادیب تھے اور اس کے بعد کچھ اور۔ اسی لئے آب حیات نے اردو شاعری کے مذاق کو عام کرنے کا وہ کام کیا جو دراصل بڑے سے بڑے تنقیدی کارنامہ کا خاصّہ ہے۔

آزاد کی طرح شبلی کے لئے بھی ادب کے معنی سب سے پہلے تخلیقی اقدار ہی کے تھے۔ اصلاحی مشن بعد میں۔ حالانکہ انھوں نے ادب کے علاوہ ہر شعبہ میں پھیلنے کی کوشش کی اور قومی رہنمائی کا فریضہ بھی انجام دیا۔ مگر انھوں نے ہر عمل کو اس کی حدود اور دائرۂ کار میں رکھا اور میز کو میز ہی کہا۔ اسے کرسی قرار دینے کی کوئی کوشش نہیں کی ادب کی تاریخ خواہ انھیں مورخ قرار دے یا سوانح نگار، مگر اس سے انکار ایک بد دیانت شخص ہی کر سکتا ہے کہ انھوں نے شعر العجم اور موازنۂ انیس و دبیر کے ذریعہ تخلیقی اقدار اور اردو فارسی شاعری کے صحیح مذاق کو عام نہیں کیا۔

شبلی نے آب حیات سے۔ ایک قدم آگے بڑھ کر اچھی اور بری شاعری کے معیار کو بھی وہ اہمیت دی جو تنقید کا اولین فریضہ ہے تنقید کے اعلیٰ معیار پر خواہ یہ کتابیں ہمیں کتنی ہی بچگانہ معلوم ہوں ۔ لیکن وہ اتنی طفلانہ اور مذموم نہیں جتنی وہ تنقید جس کا ادب اور تخلیق سے کوئی واسطہ نہیں اور جو چند معاشی ، سیاسی ، نفسیاتی اور معاشرتی تصورات کے حوالوں اور ادھر ادھر سے بنائے ہوئے کلیوں کی بنیاد پر ادب کو ، ادب کے دائرے سے باہر سمجھانے کے عمل سے ظہور میں آئی ہے۔ تنقید کے اصلی فریضے کو اپنے دور میں آزاد اور شبلی ہی نے سمجھا اور اس کو تخلیقی عوامل کی دریافت کے لئے استعمال کیا نہ کہ اسے سیاسی ، اصلاحی اور معاشرتی تصورات کی بیساکھیوں کا نتیجہ قرار دیا۔ جس کو تخلیق اور تنقید کے مسائل سے کوئی واسطہ نہیں ۔

آزاد اور شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ میرے نزدیک یہ ہے کہ انھوں نے تخلیق اور تنقید کے درمیان کوئی حدِ فاصل نہیں کھینچی ۔ تنقید ان کے لئے کوئی غیر تخلیقی عمل نہیں تھا جیسا کہ بعد میں سمجھا گیا ۔ وہ اسے کسی فنڈر کا کام نہیں سمجھتے تھے بلکہ ان کی تنقید کا عمل اُن کی تخلیقی شخصیت سے اسی طرح پھوٹتا تھا ۔ جس طرح ان کی تمام تحریریں ان دونوں حضرات کی تحریروں میں ہم کوئی ایسی حد بندی نہیں کر سکتے کہ کچھ تحریروں کو تخلیقی قرار دیدیں اور کچھ کو غیر تخلیقی ۔ ان کی صلاحیت اور اسلوب دونوں ان کے تخلیقی عمل کا ایک ہی نقش بناتے ہیں۔ مثال کے طور پر محمد حسین آزاد آجکل کی تخلیقی حد بندیوں کی روشنی میں نہ ناول نگار تھے نہ افسانہ نگار ۔ اگر ان کی شاعری کو ان کا تخلیقی سرمایہ مانا جائے تو وہ نہایت لچر قسم کے شاعر قرار پاتے ہیں اور وہ بھی واجبی ہی واجبی ۔۔ مگر ان کی تنقیدی اور ادبی نثر اردو کے تخلیقی سرمائے میں سب سے گراں قدر درجہ پاتی ہے ۔ حالانکہ آب حیات تنقید اور تاریخ ادب سے متعلق کتاب ہے اور دربار اکبری خالص تاریخ ہے۔ اسی طرح شبلی گو کہ شاعر بھی بہت اچھے ہیں ، مگر ان کی نثر خواہ وہ الفاروق اور سیرۃ النبی کی ہو خواہ شعر العجم اور موازنہ انیس و دبیر کی ۔ ان کی شعری تخلیق کے ہم وزن اور کہیں اس سے زیادہ تخلیقی نظر آتی ہے ۔ جبکہ شبلی کی یہ کتابیں بھی سوانحی تاریخ اور تنقید کے ذیل میں آتی ہیں ۔ اس بات کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ بنیادی طور پر ادیب کا تخلیقی ہونا ضروری ہے اور اگر وہ نہیں ہے تو پھر وہ خواہ کیسا ہی علامۂ دہر کیوں نہ ہو نہ تخلیقی ادیب ہو سکتا ہے اور نہ تخلیق سے اتنا بھی آشنا جتنا ایک حجام تلوار چلانے کے فن سے ۔ دوسری بات یہ کہ تخلیقی جوہر خواہ مروجہ تخلیقی اصناف میں ظاہر ہو یا بالکل غیر تخلیقی اصناف میں ہر جگہ اپنی تخلیقی صفات اور تخلیقی عوامل سے آشنائی میں ظاہر ہوتا ہے ۔ اور اس کی قدر و قیمت اس کے تخلیقی معیار سے متعین ہوتی ہے نہ کہ موضوع سے ۔ مثال کے طور پر اگر ایک شخص محض تنقید نگار ہے اور اس میں اس کا جوہر تخلیقی عناصر ، اسلوب اور شخصیت کے اظہار میں ظاہر ہو رہا ہے تو وہ اس کے تخلیقی ادیب ہونے کا ضامن ہے ۔ جیسا کہ اس دور کی تیسری اہم شخصیت امداد امام اثر کی شخصیت سے ظاہر ہے جنھوں نے تنقید کے فریضے کو نہ صرف اردو کے تخلیقی جوہر کو دریافت کرنے کے لیئے استعمال کیا بلکہ حالی کے منفی تنقیدی عمل کو مثبت کر کے دکھایا ۔ یہ نہیں کہ تنقیدی کتابوں کے انبار کے انبار لگائے جائیں مگر اس میں ایک جملہ ، ایک بات ایسی نظر نہ آئے جس سے یہ گمان ہو سکے کہ موصوف کو کوئی تخلیقی یا جمالیاتی شئے چھو کر بھی گزری ہے ۔ یہ تنقید نہیں بیساکھی ہے ۔ ایک مصنوعی جھوٹی اور غیر تخلیقی شخصیت ادب و شعر کے بارے میں ہمیں کیا بتا سکتی ہے اور ایسے حضرات کو ادب و شعر سے کیا واسطہ

ہو سکتا ہے جو پڑھنے والے کی اپنی ذاتی حس لطیف پر بھی پارے کی طرح گر گرا سے مفلوج کر دیں۔ ایسی تنقید یقیناً ادب کو بھی فالج زدہ کر دیتی ہے۔ جس کو تنقید کہنا ہی تنقید کے معنی و مفہوم سے ناآشنائی کا ثبوت دینا ہے۔ اگر آپ کو تنقید کا وہ عمل دیکھنا ہے جو اس کی اصل معنویت سے عبارت ہے تو اسے اسی سطح پر پرکھئے جہاں تنقید، تخلیق کے لئے وہی کام انجام دیتی رہی ہو جو تفتیش واردات کے لئے انجام دیتی ہے۔ یہی وہ فرق ہے جس کو نظر انداز کر کے ہم نے اپنے تخلیقی سوتوں پر ایسی مہر لگائی ہے کہ تنقید کا تو کیا ذکر تخلیق بھی آج بیساکھی ہو کر رہ گئی ہے۔ ایک اعلیٰ تنقیدی دور خود اعلیٰ تخلیقی دور کا ثبوت دیتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ آزاد اور شبلی کا دور باوجود اس کے کہ تخلیقی و تنقید کے اعلیٰ ترین معیار پر پورا نہیں اُترتا۔ مگر آج بھی وہ دور اردو نثر کا سب سے قدآور اور گراں قدر دور قرار پاتا ہے۔ جس کو ان کی انفرادیت، صلاحیت اور اہلیت ہی کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

یہ اردو تنقید کی بدنصیبی ہے کہ آزاد اور شبلی کے بعد کا دور اس انفرادی صلاحیت اور اہلیت سے بالکل عاری تھا۔ ان کے جانشینوں میں سوائے مہدی افادی اور بعد میں سید سجاد انصاری کے کوئی شخص تخلیقی صلاحیتوں کا حامل نہیں تھا۔ جبکہ ان دونوں حضرات کی تنقیدی بصیرت کسی مسلسل ادبی اور تخلیقی مشغلہ میں ظاہر نہیں ہوئی۔ اگر ہم حالی اور شبلی کے ان جانشینوں کی ایک سامنے کی فہرست مرتب کر دیں تو اس میں مولوی عبدالحق، مولانا سلیمان ندوی، حبیب الرحمان خاں شیروانی۔ وحیدالدین سلیم۔ حافظ محمود شیرانی، ابوالکلام آزاد اور پنڈت دتا تریہ کیفی جیسے مشاہیر کا نام ملتے ہیں، لیکن ان میں سے ایک نام بھی ایسا نہیں جسے محمد حسین آزاد، شبلی اور ابتدائی حالی کی تخلیقی اہلیت اور تنقیدی بصیرت کے سامنے رکھا جا سکے۔ جبکہ ان حضرات سے یہ توقع بجا طور پر کی جا سکتی تھی کہ وہ اردو کی تخلیقی بصیرت کو زیادہ بہتر طور پر پیش کریں گے اور اس روایت کے بہتر سے بہتر معیار تک لے جائیں گے جس کو آزاد اور شبلی نے ترکہ کے طور پر چھوڑا تھا۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ آزاد۔ شبلی اور حالی کا دور علمی ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر تخلیقی دور تھا اور شعر و ادب کے مذاق کو نہ صرف عام کرتا تھا۔ بلکہ تخلیقی طور پر بھی اثر انداز ہوتا تھا۔ مگر ان کے جانشینوں میں چونکہ تخلیقی عناصر کا فقدان تھا اس لئے یہ دور تنقیدی اعتبار سے بھی بچھڑ گیا۔ شاعری، ادب اور فنون لطیفہ سے وہ صحیح، فطری اور تخلیقی رابطہ ان لوگوں میں چونکہ ایک سرے سے موجود ہی نہیں تھا۔ اس لئے انھوں نے ادب کے دائرے میں رہ کر ایسے کاموں اور موضوعات پر توجہ دی جن میں تخلیق سے زیادہ علمی اور معلوماتی انداز تھا۔ مذہب لسانیات، صحافت اور تحقیق ان حضرات کا اصل میدان تھا اور تخلیق و تنقید سے ان کا دور کا واسطہ تھا۔ ان حضرات کے ادبی کارنامے وہ تھے جو F.I.R. یا شجرنامہ مرتب کرنے سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن ہمیں بڑی مایوسی اس وقت ہوتی ہے۔ جب انفرادی طور پر سعی و کاوش نظر آنے کے باوجود اس کا نتیجہ اعلیٰ تحقیقی کارناموں میں بھی نہیں نکلتا۔ اس دور میں یقیناً مذاق علمی کو بہت سہارا ملا۔ لیکن بہت ہی اعلیٰ پائے کا اگر تنقیدی شعور موجود نہ ہو تو تحقیق بھی چند انکشافات سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس اعتبار سے حافظ محمود شیرانی کو چھوڑ کر اس دور کے بیشتر محققین صرف انکشافات ہی کرتے نظر آتے ہیں۔

دراصل یہ دور تنقید کے لئے بہت ہی مہنگا پڑا۔ آزاد اور شبلی کی تخلیقی اور تنقیدی روایت اس دور میں دم توڑ گئی تخلیق سے اس ناآشنائی اور تنقیدی بصیرت سے عاری ہونے کے سبب اس دور میں حالی کی مقصدیت اور اردو کے غیر تخلیقی عناصر کو پھلنے پھولنے کا بہت موقع ملا۔ جس کی وجہ سے تخلیق و تنقید کے سوتے خشک ہوتے ہوتے ایک ایسے دور میں

تبدیل ہو گئے جس کے نقادوں کو اپنے ادب کو سمجھنے کے لئے باہر سے رسد منگانی پڑی ۔ شاید ہمارے ادب کا تخلیقی زوال اسی دور میں مکمل ہو جاتا اگر اردو کی تخلیقی توانیاں اردو شاعری میں ظاہر نہ ہوتیں ۔ یہ دور اس اعتبار سے عجیب دور ہے کہ سرسید کے عہد سے اردو شاعری اور اس کے شعری جوہر پر جو زوال آنا شروع ہوا تھا اس کی تلافی اس دور کے شاعروں نے بڑی حد تک کر دی ۔ ان شعراء کو اردو کی تخلیقی اقدار کی نشاۃ الثانیہ کا ضامن کہا جا سکتا ہے ۔ ان شعراء نے اس دور کے تخلیقی رشتے ان تخلیقی عوامل سے دوبارہ جوڑ لئے جسے ہم اپنا مجموعی تخلیقی ادراک کہہ سکتے ہیں، اقبال شاد۔ فانی ۔ حسرت ۔ اصغر ۔ یگانہ اور جگر اردو کی تخلیقی اقدار کے محافظ تھے ۔ ان شاعروں نے اس دور کی اس تنقیدی بے مائگی کا بڑی حد تک ازالہ کر دیا ۔ ورنہ آج ہم اپنے تخلیقی شعور سے کبھی بیگانہ ہو چکے ہوتے ۔ لیکن شاعری کے اس اہم دور کے باوجود اس تخلیقی افہام و تفہیم کی معذوری کا کوئی علاج نہ ہو سکا جو تنقید انجام دیتی ہے اور جسے اس دور میں تلاش کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں ۔ اگر حسرت نے اپنی شاعری کے ساتھ شعراء کے دواوین کے انتخاب اور اپنے پرچوں سے شعری مذاق کو سنوارنے کا کارنامہ انجام نہ دیا ہوتا تو ہمیں یہ کبھی پتہ نہیں چلتا کہ ہم نے اپنے تخلیقی شعور کی کون کون سی کڑیاں ہمیشہ کے لئے گم کر دی ہیں ۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمیں اس دور میں تنقیدی مضامین نہیں ملتے مگر وہ ایسے اذہان کا نتیجہ ہیں جن میں مذاق شعر چھو کر نہیں گزرا تھا ، اسی لئے یہ دور پہلی بار اردو کی تخلیقی اقدار اور تنقید کے درمیان ایک ناقابلِ عبور خلیج کی طرح حائل ہو جاتا ہے ۔ بغیر تخلیقی شعور کے تنقیدی عمل اسی دور کا نتیجہ ہے ۔ جس کے بعد تنقید اپنے رشتے تخلیق سے توڑ کر اپنے معنی و مفہوم سے بیگانہ ہو جاتی ہے ۔۔ نام نہاد تنقید کے اس دور میں مولوی عبدالحق سے لے کر دتاتریہ کیفی تک کوئی شخص اپنے تخلیقی جوہر کا ثبوت مہیا نہیں کرتا ۔ وہ ثبوت جو آزاد اور شبلی کی نثر دیتی ہے ۔ چنانچہ یہ دور ہمیں آزاد و شبلی کے ترکے سے محروم کر کے اس کی تخلیقی اقدار اور مذاق ادب سے بیگانہ کرنے میں بڑا اہم حصّہ لیتا ہے ۔ یہ بات بالکل الگ ہے کہ اس سے اردو کے علمی سرمایے میں کتنا اضافہ ہوا ہے ۔ یہاں سوال صرف تخلیق اور تنقید کے دائرۂ کار کا ہے ۔ جو ادب کو غیر ادب اور ایک ادب کو دوسرے ادب سے ممیز کرتا ہے ۔ اور انھیں تشخص عطا کرتا ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے بعد تنقید کے میدان میں ایسے لوگ سامنے آتے ہیں جو آزاد اور شبلی کے صحت مند تخلیقی شعور سے بیگانہ اور بے بہرہ ہیں اور حالی کے دکھائے ہوئے غیر تخلیقی راستے پر بہت تیزی سے گامزن ہیں ۔ ان کو اپنا ادب بہت دور کی آواز معلوم ہوتا ہے جسے سمجھنے کے لئے انھیں ایسے اصولوں اور تنقیدی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جس کے تخلیقی نمونے ہمارے یہاں دستیاب نہیں تھے ۔

جو افراد اپنی مادری زبان کے زبان و ادب اور اس کے تخلیقی شعور کے ادراک کی بھی صلاحیت　　نہ رکھتے ہوں ، وہ ایک اجنبی اور بالکل مختلف تمدن اور ادب و شعر کے تخلیقی عوامل کے مجموعی تخلیقی تشخص کا ادراک کیسے کر سکتے تھے اس کا اندازہ ہر اوسط درجے کا ذہن بھی کر سکتا ہے ۔ انگریزی تنقید خواہ انگریزی ادب اور اس کے تخلیقی عوامل کو سمجھنے میں کتنی ہی مددگار ہو پھر بھی وہ ایک نصابی اور تدریسی عمل سے زیادہ قدر و قیمت فطری طور پر نہیں رکھ سکتی ۔ اتنی ہی صلاحیت اور اہلیت اس دور کے نئے نقادوں میں نظر آتی ہے ۔ انھوں نے انگریزی تنقید کے اصولوں اور ردّ ہے کو سب کچھ سمجھ کر یہ فراموش کر دیا کہ اگر کسی قوم کے تخلیقی ادراک و شعور کو احساس کمتری اور متضاد فکر کی سیندھ لگ جائے تو پھر ساری دنیا کے ادب کے تنقیدی اصول بھی اسے دوبارہ زندہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں ۔ کیونکہ تخلیقی عمل

مادی ترقی اور مادی قوت کے ہم معنی نہیں ہے۔ حالی اور سرسید کی پیدا کردہ غلط فہمیوں اور احساس کمتری نے اس دور کے اذہان میں اس درجہ کجی پیدا کردی تھی کہ وہ سمجھنے لگے تھے کہ جس طرح مادی اور سیاسی سطح پر مغرب ان سے برتر ہے اور انھیں غلام بنائے ہوئے ہے۔ بالکل اسی طرح تخلیقی سطح پر بھی وہ اس کے محکوم ہیں۔ یہ کس درجہ مہلک ذہنیت تھی اس کے نقصان کا اندازہ ابھی پچاس سال اور نہیں کیا جا سکتا۔ جس طرح اس دور کے سیاسی، معاشرتی اور مادی اصولوں کے تحت یہ یقین کیا جاتا تھا۔ کہ ہمیں انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کے لئے وہ سب کچھ حاصل کرنا پڑے گا جو ان کی قوت اور طاقت کا سبب ہے۔ بالکل اسی طرح اس دور کا تنقیدی ادب بھی اس کا یقین رکھتا تھا کہ جب تک ہم مغربی تنقید کے اصولوں اور اس کے طریقۂ کار کو نہیں اپنائیں گے اس وقت تک نہ ادب لکھا جا سکتا ہے اور نہ کوئی تخلیقی جوہر پیدا ہو سکتا ہے۔ اس خیال کی رو سے دنیا کے بہترین ادب پاروں کی تخلیق اور مادی ترقی لازم و ملزوم اور ہم معنی ہو جاتی ہے۔ جبکہ دنیا کی تاریخ ادب اس بات کی گواہ ہے کہ کسی قوم کے بہترین ادب پارے اس کے عروج کے زمانے میں نہیں بلکہ بیشتر زوال کے عہد اور شاذ اس وقت ظہور میں آئے جب کوئی معاشرہ کسی نئے نظام فکر سے دوچار ہو کر شکست و ریخت کے عمل سے گزرنے لگا تھا۔ یونانی ادب عربی ادب، فارسی ادب، اردو ادب حدیہ ہے کہ روسی ادب کی بہترین تخلیقات اس قوم کے نقطۂ عروج پر نہیں بلکہ انحطاط، شکست اور کسی فکری یا معاشرتی تضادات کے عہد میں پیدا ہوئی ہیں۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ اقوام کی فطری صلاحیتوں اور فرد کی فطری صلاحیتوں میں کوئی فرق بھی نہیں ہوا کرتا۔ میرا مطلب ہے کہ انسان کی فطری صلاحیتیں، مادی ترقی، اقتدار اور قوت کا نتیجہ نہیں ہوا کرتیں۔ یہ قدرت اور فطرت کا عمل ہے جس کا پیمانہ مادی ترقی ہو ہی نہیں سکتا۔ افسوس یہ ہے کہ مولانا حالی نے اس معمولی حقیقت کو بھی نہیں سمجھا اور انھوں نے اور ان کے بعد کے تنقیدی ادب نے تخلیقی عوامل اور قومی ترقی یا اس کے اقتدار کو ہم معنی سمجھ لیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان حضرات نے اپنے مجموعی تخلیقی ادراک کو رد کر دیا اور اسے نئی تبدیلیوں اور نئے اقتدار کا تابع قرار دے کر اپنے تخلیقی وجود سے آنکھیں پھیر لیں۔ ذہنی غلامی اور احساس کمتری نے اس پورے عہد کو مغربی افکار کا سایہ بنا دیا۔ چنانچہ ہمارے نئے تنقیدی دور میں اس کا ثبوت اس طرح ملتا ہے کہ جتنی کتابیں اور مضامین لکھے گئے وہ کسی نہ کسی انگریزی کتاب کی تلخیص تھے یا ان خیالات کی بازگشت تھے اور بدقسمتی سے ان میں سے کسی نے بھی اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا تھا۔ اور یہ عمل صرف تنقید ہی میں نہیں بلکہ ہر شعبۂ ادب میں کثرت سے نظر آتا ہے۔ جس پر یہ دور بجائے شرمانے کے اسے اپنے لئے سرمایۂ افتخار سمجھتا ہے۔ اور اسی کو اپنی ادبی صلاحیت اور شہرت کا ذریعہ بناتا ہے۔ یہ کس درجہ قابلِ شرم ذہنیت ہے۔ اس کو اگر دیکھنا ہو تو اس دور کے ادب کے علاوہ اسے محی الدین قادری زور۔ نیاز فتحپوری۔ عظمت اللہ خاں، ڈاکٹر اعجاز حسین اور حامد اللہ افسر کی تنقیدی اور معلوماتی تحریروں اور تصانیف میں دیکھئے۔ اگر یہ حضرات خیالات کی اس چوری اور سینہ زوری کے بجائے ان کتابوں کا براہِ راست ترجمہ اردو میں کر دیتے تو یہ دور ایک ایسا علمی اور فکری دور بن جاتا جس کی افادیت کا اندازہ آج اسی پیمانے پر کیا جا سکتا جس پیمانے پر یونانی فکر کو عربی میں منتقل کیا گیا تھا۔ اور عربی فکر یورپ کی زبانوں میں منتقل ہوئی تھی۔ آج ان حضرات کو اس بات کی داد دی جاتی ہے کہ انھوں نے جدید شعور کو اردو میں پیدا کیا تھا

یہ جدید شعور نہیں تھا بلکہ ایک قوم کے تخلیقی محضر پر نا اہلیت، ذلت و خواری اور موت کی مہر تھی۔ جس نے ایک ایسی مذموم روایت کو جنم دیا تھا کہ آج ہر بکر قصاب کبھی حقیقت نگاری کے نام پر اور کبھی اشتراکی فکر کے نام پر اس اندر کو ذبح کرنے میں ذرا بھی جھجک محسوس نہیں کرتا جس سے اس کا ذہن بالکل عاری ہوتا ہے۔ اب کاربن کاپی ہماری فکر اور تخلیقی صلاحیت اور اہلیت کا معیار بن گئی ہے۔ اور اسی کو ادب اور فکر کا نام دیا جاتا ہے۔ آج ہمیں ایک شخص ایسا نظر نہیں آتا جس کو اپنی بات کہنے اور اپنی عقل استعمال کرنے پر ناز ہو۔ اگر آج ہمارا معاشرہ مغرب کی نقالی کی طرف بڑھ رہا ہے تو اس پر اب چیخنے چلانے سے کچھ نہیں ہو گا۔ کیونکہ یہ ذہنیت پچھلے پچاس سال کی اسی سفلی جد و جہد کا نتیجہ ہے۔ جس کو بہت فخر و ناز کے ساتھ اختیار کیا گیا ہے۔ جس کا ذمہ دار نئی نسلوں کو قرار دینا ایک سفاک ذہنی عمل ہے۔

سرقہ سے قطع نظر آئیے یہ دیکھیں کہ یہ عمل اردو تنقید میں کس صورت میں نظر آتا ہے۔ اس کا ایک سلمنے کا سبب تو یہ ہے کہ ان حضرات میں تخلیقی اہلیت نہ ہونے کے برابر تھی۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان کا ذہنی اور جذباتی ربط اردو کے تخلیقی ادب سے براہِ راست نہیں تھا۔ ان دونوں کے درمیان عدم مطابقت عدم مفاہمت اور بے شعوری کا عمل بہت تیزی سے اپنا دائرہ بڑھا رہا تھا جس کی بنیاد میں مغربی افکار اور اس کے معیار حسن و قبح کام کر رہے تھے، اس لیے انھوں نے مغربی افکار اور تنقیدی اصولوں کو نہ صرف اردو میں اپنی سمجھ اور فہم کے مطابق رائج کیا جو ایک نصابی اور تدریسی عمل تھا بلکہ اردو شاعری اور ادب کو سمجھنے کے لیے ان ہی اصولوں اور خیالات کو رہنما بنایا۔ یہ بات ویسے تو بہت قابلِ قدر معلوم ہوتی ہے کہ اردو کے ذہنی اور علمی سرمائے میں مغربی افکار کا اضافہ ہوا جو اس کی وسعت افکار اور علمی فن تار میں اضافہ کا سبب بن سکتا تھا۔ مگر بدنصیبی سے اس ملاوٹ آمیز اسمگلنگ کا چونکہ کوئی تعلق اردو کے تخلیقی جوہر سے نہیں تھا۔ اس لیے وہ اپنے تخلیقی سرمائے کے ادراک و شعور میں کوئی اضافہ نہیں کر سکا۔ ان حضرات میں چونکہ اپنے سرمایۂ ادبی کو جانچنے اور آنکنے کے لیے اتنی صلاحیت اور اہلیت نہیں تھی کہ وہ اس کی مدد سے کوئی ایسا پیمانہ اور اصول وضع کر سکتے جو اردو ادب کی روح کا اسی طرح مظہر ہوتے جس طرح مغربی تنقید اصول اور معیار اس کے ادب اور تخلیقی سرمایہ کے لئے لازم و ملزوم تھے۔ اس لئے اردو ادب اور تنقید اس عمل سے وہ کام نہ لے سکی جو ہر زندہ ادب کا وصف ہوتا ہے اس بنیادی خامی کے باعث انھوں نے مغربی تنقید کے اصولوں اور معیار [illegible] خارجی انطباق کیا اور اس کے مجموعی شعور کو اردو کی تخلیقی روایت اور ادراک کا حصہ بنانے کا کوئی مثبت عمل نہ کر سکے۔ تخلیقی شعور اور اہلیت کے اس فقدان کے سبب وہ خود انگریزی ادب اور مغربی تخلیقی شعور کا وہ ادراک و آگہی فطری طور پر حاصل ہی نہیں کر سکتے تھے، جو ہر تخلیقی جوہر کا خاصہ ہوتا ہے۔ جو زبان اپنے مجموعی شعور، منفرد قومی شخصیت اور اپنی مادری زبان کے ادب سے کبھی کماحقہٗ، بہرہ ور نہ ہو سکیں۔ انھیں ایک سیکھی ہوئی زبان اور مختلف قومی تشخص اور تخلیقی جوہر کا تخلیقی تجربہ فطری طور پر کیسے ہو سکتا تھا۔ یہ تخلیق کے بنیادی تقاضے اور عمل کے خلاف ہے۔ یقیناً انگریزی ادب کو سمجھنے اور اس کے ابلاغ کے مسئلہ کو اس کی تنقید، اصول ادب، ادبی شعور، اور تخلیقی آگہی بڑی حد تک حل کر دیتے ہیں۔ مگر مغربی ادب کی روح اور اس کی مجموعی تخلیقی صداقت اور اس کے عوامل کا ادراک اسی طرح ناممکن ہے جس طرح مغرب آجتک مشرق کے مخصوص طرز احساس اور معنویت کا ادراک نہیں کر سکا ہے۔ جس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ہر قوم ایک الگ نظام فکر اور طرز احساس کی اکائی سے اپنی بنیادی معنویت اور مخصوص فطرت کا اظہار کرتی ہے۔ جس میں دوسری قوم اس وقت تک

شرکت نہیں کرسکتی جب تک ان دونوں میں کوئی بنیادی مشترک طرزِ احساس موجود نہ ہو۔ اس کا عملی ثبوت اس حقیقت سے بھی ملتا ہے کہ سو سال تک انگریزی تعلیم اور اس کے ادب کے نصاب تعلیم رہنے اور اس کے مطالعہ کے شوق اور رواج کے باوجود برصغیر کا تخلیقی جوہر اس زبان میں ایک اور سو ... کے تناسب سے بھی ظاہر نہیں ہو سکا۔ یہ ایک ایسا قدرتی نظام فطرت ہے جو الگ بحث چاہتا ہے۔

ان بنیادی وجوہ کے سبب اس دور کی تنقید صرف مصنوعی اور غیر تخلیقی عوامل کا شکار رہی جس کا کوئی تعلق اردو کے تخلیقی ادراک سے نہیں تھا۔ یہ ضرور ہوا کہ اردو میں مغربی تنقید کے اصول ضرور متعارف ہو کر رواج پا گئے۔ مگر ان کی حیثیت صرف بیساکھیوں کی رہی جس نے ہمیں اپنے طرزِ احساس اور نظامِ تخلیق سے اور بھی بیگانہ کر کے ہمارے تخلیقی شعور کو مغربی ادب کا ایک طفیلی سیارہ بنا دیا۔ اس روایت کا عروج چند سال کے فرق سے ایک ایسے نقاد کی صورت میں نظر آتا ہے جس نے تنقید کو ایک فن کی صورت میں اختیار کیا تھا۔ اور مغربی تنقید کے اصولوں کو اردو ادب کا واحد پیمانہ بنا کر اپنی ساری صلاحیتیں اس پر صرف کر دیں تھیں۔ تخلیقی اہلیت اور صلاحیت کے بغیر ادب کا مطالعہ اور تنقیدی اصول کیا نتیجہ پیدا کر سکتے ہیں۔ وہ کلیم الدین احمد کی صورت میں نظر آتا ہے۔ جن کا مقصد اور مشغلہ انگریزی ادب کو پورے شعور کے ساتھ سمجھنا رہا ہے کلیم الدین احمد نے انگریزی تنقید کے بہترین اصولوں کو اس کے ادب کے لئے رہنما بنایا اور پھر ان کی کسوٹی پر ان مقامات کی نشاندہی کی جہاں اردو ادب، انگریزی ادب سے مختلف ہو جاتا ہے اب یہ ایک اتفاق تھا کہ کلیم الدین احمد تخلیقی صلاحیت سے بالکل عاری تھے۔ اس لئے انھوں نے انگریزی تنقید کی مدد سے اس فرق کو تو سمجھ لیا جو انگریزی ادب کو اردو ادب سے مختلف بناتا تھا۔ مگر تخلیقی جوہر نہ ہونے کے سبب وہ تخلیق کے اس بنیادی عمل کو بالکل نہ سمجھ سکے جو ایک ادب کو دوسرے ادب سے ممیز کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب انگریزی تنقید کے اصولوں سے انھیں اردو ادب کی مختلف تخلیقی صداقت اور تشخص کا علم نہیں ہو سکا تو وہ جھنجھلا گئے اور انھوں نے اپنا سارا غصہ اردو ادب کو اس مستعار معیار پر رد کر کے اتار دیا۔ کلیم الدین احمد صاحب کو اردو کے تخلیقی عوامل سے اگر اتنی بھی آگہی ہوتی جتنی ایک اوسط درجے کے ایک ذہین طالب علم کو ہوتی ہے تو وہ ایک سرے سے تنقید کا کام ہی نہیں کرتے۔ اس کا ذمہ دار میں اتنا کلیم الدین احمد کو بھی نہیں سمجھتا۔ جتنا اس دور کی اُس ذہنیت کو جو ادب کی ترقی کو انگریزی اقتدار سے الگ کر کے نہیں دیکھ پاتی تھی۔

نظری طور پر یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ اگر کسی ادب کے تنقیدی اصول کسی صداقت اور تخلیقی معیار کے حامل ہیں تو پھر انھیں ہر ادب کی تخلیقی صداقت کا پیمانہ یقیناً بنایا جا سکتا ہے۔ مگر اس عمل کے ساتھ جو سب سے بنیادی اور لازمی شرط ہوتی ہے اسے کلیم الدین احمد نے نظر انداز کر دیا۔ کہ ایسا پیمانہ بنانے والی شخصیت کو تخلیقی عوامل سے نہ صرف واقف ہونا چاہئے بلکہ اس کی تخلیقی اہلیت اور صلاحیت خود قدرِ اوّل کی ہونی چاہئے۔ ورنہ وہ ایک سے زیادہ تخلیقی صداقتوں کا ادراک کرنے کے قابل نہیں ہو سکتی۔ کلیم الدین احمد صاحب کے لئے بنیادی دشواری یہی تھی کہ انھوں نے تخلیق اور تخلیقی عوامل کے سمجھنے کے عمل کو ہم معنی سمجھ لیا۔ جو دراصل تنقید کا کام ہوتا ہے۔ اور اس سے بھی وہ کوئی مثبت اور حقیقی کام اس لئے نہیں لے سکے۔ کہ وہ جن تنقیدی اصولوں سے واقف ہوئے تھے وہ مغربی تخلیقی صداقتوں اور ادراک اور انگریزی تخلیقی جوہر سے پیدا ہوئے تھے۔ جن کے پیمانے پر وہ اردو کے تخلیقی جوہر کا فطری طور پر شعور و ادراک نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن یہ بات بالکل طے ہے۔ کہ مغربی تنقید کے اصولوں کو جتنا انھوں نے سمجھا اس کی ہوا بھی اُن سے قبل کے

ادبار کو نہیں لگی تھی۔ اس اعتبار سے کلیم الدین احمد تنقید اور تخلیق کے اس دائرے سے باہر نکل جاتے ہیں جس میں تخلیق و تنقید لازم و ملزوم ہو جاتی ہے اور واردات و تفتیش کی صورت اختیار کرتی ہے۔

کلیم الدین احمد اردو ادب میں مغربی روایت کے پیدا کردہ ایسے نقاد ہیں۔ جس نے اپنا موضوع غلط انتخاب کر لیا تھا۔ ایسا موضوع جس کی اہلیت اور صلاحیت اُن میں مفقود تھی۔ اور جس سے ان کی واقفیت بھی ناقص تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی کتابیں بعض ایسے تماشے دکھاتی ہیں جس سے عبرت بھی ہوتی ہے اور اردو تنقید کا بے وقت زوال بھی سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ اپنے ادب سے ناواقفیت کے اسی نتیجہ میں ان کی تنقیدی صلاحیت کا یہ المیہ بھی ظہور میں آتا ہے کہ اردو شاعری پر پوری ایک کتاب لکھتے ہوئے وہ اسی شاعر کو بالکل نظر انداز کر جاتے ہیں جس کو بعد میں انھیں اردو کا سب سے بڑا شاعر قرار دینا تھا۔ اور یہ بدقسمت شاعر آج بھی ان کی کتاب میں بطور ضمیمہ ٹنکا ہوا ہے۔ اسی ناواقفیت سے وہ مضحکہ خیزی بھی ظہور میں آئی کہ جب انھوں نے اپنے مسلک کے بالکل خلاف اُردو کی ایک صنف کو سراہنے کی کوشش کی تو اس کو ان اصولوں پر پرکھا اور اس کی پیدائش کا سبب اُن محرکات کو قرار دیا۔ جن سے ہر زبان کے ابتدائی نثری کارنامے پرکھے جاتے ہیں۔ میری مراد داستان سے ہے۔ کیونکہ دنیا کی دیگر زبانوں میں داستانیں اس وقت لکھی گئیں جب ساری دنیا کا انسانی ذہن عہد طفولیت کے عوامل کا شکار تھا۔ لیکن اُردو کے داستانوی ادب کو اسی معیار پر پرکھ کر اس کو داد و ستائش دیتے ہوئے کلیم الدین احمد صاحب یہ بھول گئے کہ اردو کی داستانیں اس قوم کے عہد طفولیت میں نہیں بلکہ تہذیبی عروج کی انتہا پر یعنی اواخر انیسویں صدی سے اوائل بیسویں صدی تک لکھی گئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان عجوبوں کا احساس اس شخص کو کیسے ہو سکتا ہے جس نے اُردو کے اس بنیادی سرمائے کو جو ہند مسلم ایرانی تہذیبوں کے تخلیقی اتصال سے عبارت تھا۔ ایک معمولی درجے کے سائنٹسٹ کے ایسے قول پر رد کر دیا جو ادب اور تخلیق سے متعلق بھی نہیں تھا۔ ان کے ادبی اور تخلیقی جوہر کا اندازہ ان اشعار کے انتخاب سے ہوتا ہے جسے انھوں نے اردو شاعری پر ایک نظر میں معیار تنقید بنا لیا ہے۔ غالباً اردو کے بہترین شعراء کے اتنے بدترین نمونوں پر شاید ہی کسی آدمی کی نظر پڑ سکتی ہو۔ مجھے یقین ہے کہ اس انتخاب میں کلیم الدین احمد صاحب کی بددیانتی کا کوئی دخل نہیں بلکہ وہ شعر سے واقعی اتنے ہی نابلد ہیں۔ کہ اچھی بری تخلیق کا فرق بھی نہیں معلوم کر سکتے۔ ان کے انتخاب کردہ اشعار میں دو تین ہی ایسے اشعار ہیں (جن کی وہ مسلسل تکرار کرتے ہیں) جن کو معقول قرار دیا جا سکتا ہے اور وہ بھی بہت ہی عام شہرت کی بنا پر ان کی سمجھ میں آ گئے ہیں ورنہ اگر آپ کو میرؔ۔ سوداؔ۔ دردؔ وغیرہ کے بدترین اشعار کی تلاش ہو تو کلیم الدین احمد صاحب کے انتخاب کردہ اشعار ملاحظہ کر لیجئے۔ غرض کہ کلیم الدین احمد صاحب کی تنقید اردو ادب کے ساتھ وہی عمل کرتی ہے۔ جو شیخ چلّی نے مال غنیمت میں حاصل کردہ اس اونٹ کے ساتھ کیا تھا کہ جب وہ اپنے قد و قامت سمیت ان کی جھونپڑی میں نہیں سمایا تو شیخ چلی نے گنڈاسے سے اس کے پیر اور گردن الگ کر کے اُسے کسی نہ کسی طرح اپنے جھونپڑے میں داخل کر ہی لیا تھا۔ یہ مضحکہ خیز طفلانہ ذہنیت کلیم الدین احمد کی تنقیدوں میں کس قدر نمایاں ہے اس کو افسوس ہے کہ وہ اب بھی نہیں سمجھے۔ اسکی وجہ ظاہر ہے کہ ان کے تخلیقی شعور کا خانہ بالکل خالی ہے اور اسی کمی کی وجہ سے انھوں نے اُردو کے تخلیقی عوامل کے ادراک کے لئے انگریزی کے تنقیدی اصولوں کو لازم و ملزوم سمجھ کر بلا سوچے سمجھے استعمال کیا جس کے سبب ان کی تنقید نگاری مشکوک ہو جاتی ہے۔ اور اردو تنقید

کی بیساکھیوں میں ایک ایسے لٹریچر کا اضافہ کرتی ہے جس پر اردو ادب کا دم توڑتا ہوا ڈھانچہ آخری سانسیں لیتا نظر آتا ہے۔

اُردو کی یہ تنقیدی روش اتنی خطرناک پھر بھی نہ ہوتی اگر اسے دنیا کے بدلتے ہوئے سیاسی اور معاشی تصوّرات نے اپنی گرفت میں نہ لے لیا ہوتا جس کا مقصد ادب کو ایک آلۂ کار اور ذریعۂ اظہار کی صورت میں استعمال کرنا تھا جس کی وجہ سے ہر آنے والا دورِ ادب پہلے سے زیادہ غیر تخلیقی عوامل اور اصولوں کا حامل ہوتا چلا گیا۔ معروضی نقطۂ نظر سے یہ صورت حال تاریخی ہے اور اس زمانے کے مخصوص حالات اور برِصغیر کی تاریخ کا لازمی نتیجہ۔ لیکن ادب اور تاریخ کا چولی دامن کا ساتھ ہونے کے باوجود ادب اور تخلیق کا دائرہ ایک مختلف چیز ہوتا ہے۔ جس کو براہ راست سیاست کا نتیجہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے ساتھ ہی تنقید میں غیر تخلیقی افراد کے داخلے کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ اور اردو کا تخلیقی شعور کمزور سے کمزور تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان افراد کو مقبول بنانے اور اثر انداز ہونے کے مواقع ایسے محرّکات دے رہے تھے جن کا مقصد ادبی اور تخلیقی نہیں تھا۔ سب سے پہلے اسے مولانا حالیؔ نے مغربی اقتدار سے ایک سمجھوتے کی صورت میں قبول کیا تھا۔ اور اس کا مقصد قومی ترقی قرار دیا تھا۔ اور اس مقصد میں انھوں نے ان عناصر کو شعوری طور پر نظر انداز کرنے کی کوشش کی تھی جو کسی قوم کی غیر سیاسی مگر تخلیقی سرگرمیوں کو بروئے کار لاتے ہیں اور اس کے تشخص کو برقرار رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔ مگر چونکہ مولانا حالیؔ کے پاس کوئی باقاعدہ نظریہ اور منضبط فکر نہیں تھی جس کو وہ ادب کا منشور قرار دے کر اس کی بنیاد پر ادبی تنظیم قائم کرنے کی کوشش کرتے اس لئے وہ صرف ایک ذہنیت کو عام کر کے رہ گئے جس میں ہر چیز کا معیار اس وقت کی صاحبِ اقتدار حکومت کے ہر فعل کی نقل اور تتبع تھا۔ اسی چیز نے بعد میں آنے والے تنقید نگاروں کو مغربی تنقید کا اس حد تک خوشہ چین بنا دیا جس کی ایک مثال کلیم الدین احمد تھے۔ اور چونکہ اس پورے دور میں کسی نے اردو کے تخلیقی معیار کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لئے اردو تنقید نے ایک ایسی تحریک کی کامیابی کی راہ ہموار کرنے میں بڑی مدد دی۔ جو ایک غیر ملکی سیاسی اقتدار کی کامیابی کے بعد برصغیر میں ایک تنظیم کی صورت میں ایک منشور کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لئے ظہور میں آئی تھی اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ وہ برصغیر میں اشتراکی انقلاب کی راہ ہموار کرے۔ چونکہ وہ اردو ادب کے تخلیقی سوتوں سے فطری طور پر نہیں پھوٹی تھی۔ بلکہ ایک سیاسی منشور کی کامیابی کے لئے ادب کو ایک آلۂ کار کی حیثیت سے قبول کرتی تھی۔ اس لئے اس نے اپنے رشتے شعوری طور پر اردو کے مجموعی تخلیقی شعور سے توڑ کر ادب کے نئے اصول وضع کئے۔ اور ان کا معیار مغربی اقتدار کی نقالی کی جگہ اشتراکی مقاصد کی تبلیغ قرار دیا۔ حالیؔ کے مقابلے پر چونکہ اس تحریک کی تبلیغ کے لئے ایک باقاعدہ منشور بھی تھا۔ اس لئے اس نے صرف غیر تخلیقی ذہنیت کی تبلیغ ہی کو کافی نہیں سمجھا بلکہ اردو ادب اور اس کی تخلیقی روایات کے خلاف ایک بغاوت کی صورت اختیار کر لی۔ اور یہ کام ایسے کارکنوں کے ہاتھوں انجام پایا۔ جن میں تخلیقی صلاحیت اور اہلیت کا فقدان تھا جو ادب کو کسی سیاسی منشور کا تابع خیال کرتے تھے۔ لیکن اس سے پہلے کہ اردو ادب مغربی تنقید کے اصولوں اور اشتراکی نظریہ کا ایک سیاسی خواب بن جاتا۔ اردو تنقید میں دو ایسے نام پیدا ہوئے جنھوں نے ایک طرف مغربی تنقید کے اصولوں سے اردو کی تخلیقی روایات کو دریافت کرنے کی کوشش کی اور دوسری طرف ایک خالص سیاسی تنظیم کے غیر تخلیقی کردار کی موثر انداز میں روک تھام کی

مجنوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری نے اردو ادب کے اس زوال کی شدت کو جس طرح روکا ہے اس کا اعتراف اردو تنقید ابھی کچھ عرصہ تک اور نہیں کر سکتی۔ لیکن اگر اردو تنقید میں یہ دونوں نام نہ آئے ہوتے تو اردو ادب اس تخلیقی ادراک سے بالکل تہی ہو گیا ہوتا جو تقریباً ایک ہزار سال تک ہند مسلم ایرانی تہذیب کی تخلیقی شخصیت سے عبارت رہا ہے مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ ان دونوں حضرات نے اردو کی نام نہاد تنقید کی۔ یہ تلافی کسی باقاعدہ فکر کی بنیاد پر نہیں کی، بلکہ اس کا سہرا اردو کے اس تخلیقی شعور اور اس کے ادب کی ان اقدار اور تخلیقی لہروں کے سر بندھتا ہے جو آج بھی زندہ متحرک اور تر و تازہ ہیں جن کو بروئے کار لانے اور اس کے امکانات کی تکمیل کے لئے کسی غیر معمولی تخلیقی جوہر کی ضرورت ہے۔ یہ مجنوں گورکھپوری کی ایک ذاتی مجبوری تھی کہ وہ غیر تخلیقی ادب کو ادب نہیں مان سکتے تھے، اس کا ذمہ دار ان کے خاندانی ماحول اور ان کی ایسی تربیت تھی جس نے ان کے مذاق ادب کو سنوارنے اور نکھارنے میں ابتدا ہی سے بڑا حصہ لیا تھا۔ اس کی ایک مثال خود ان کے والد دیوانہ گورکھپوری کی شخصیت تھی۔ جو خواہ خود کوئی بڑے شاعر قرار نہ پائیں۔ لیکن وہ اردو کے اسی تخلیقی شعور اور ادراک کے پروردہ تھے۔ جو حالی کے زمانے تک ایک ہزار سالہ تہذیبی، قومی اور ادبی روایات کا حامل رہا تھا۔ اس لئے باوجود اس کے کہ مجنوں بھی اس زمانے کی عام روش کے مطابق مغربی ادب کے شعور سے براہ راست متعلق تھے۔ اور صرف متعلق ہی نہیں تھے بلکہ ان تک پہنچتے پہنچتے وہ شعور اردو کی ایک نئی ادبی روایت بن گیا تھا۔ مگر اس روایت نے ان کے اس مذاق شعر اور ذوق تخلیق کو جو ان کی ذات میں ابتدائے عمر سے جذب ہو چکا تھا کوئی نقصان نہیں پہنچایا، بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ مغربی ادب کے شعور سے پہلے ہی ان کے تخلیقی شعور کی تربیت ہو چکی تھی۔ اس لئے انھوں نے کبھی تخلیقی عوامل اور اس کے معیار کو نظر انداز نہیں کیا باوجود اس کے کہ وہ اشتراکی نظریے سے متاثر تھے اور ان مادی اقدار کے شدید حامی تھے جن کا تعلق برصغیر کے نئے معاشرتی اور سیاسی حالات سے تھا۔ مگر انھوں نے ادب کو بغیر اس کے تخلیقی معیار کے کبھی بھی قبول نہیں کیا اور نہ اسے تبلیغ کا ذریعہ سمجھا۔ مجنوں نے اس وقت اردو کی تخلیقی آوازوں سے اپنے دور کا ناتہ جوڑا۔ جب ترقی پسند تحریک اسے مجموعی طور پر رد کر چکی تھی اور اس سے بغاوت کو اپنا شعار بنائے ہوئے تھی۔ یہ رشتہ تحقیقی بھی نہیں تھا۔ بلکہ ان تخلیقی رشتوں اور اس کے مجموعی شعور سے پیدا ہوا تھا۔ جن کو حالی کے بعد بالکل مذموم قرار دیا جا چکا تھا۔ مجنوں نے مغربی ادب کے تخلیقی شعور سے ہم آہنگ ہو کر بھی اردو کے تخلیقی جوہر کو اس سطح پر پہچانا جہاں تخلیقی طرزِ احساس مقصدیت سے مجروح نہیں ہوتا بلکہ مقصدیت کو ایک ذہنی اور جمالیاتی تجربہ کی صورت میں قبول کرتا ہے۔ یہ بات یقیناً قبول کرنے کی ہے کہ مجنوں اردو کی مجموعی تخلیقی معنویت اور اس کی اکائی کا کوئی باقاعدہ شعور نہیں رکھتے تھے۔ مگر یہ کون سی کم اہم بات تھی کہ انھوں نے ادب کو ایک ایسی سرگرمی نہیں سمجھا۔ جس کو ننگے مادی اصولوں کا تابع خیال کیا جا رہا تھا۔ مجنوں نے مغربی ادب کے تخلیقی شعور کو بھی اپنے فطری اور ذاتی جوہر سے پہچانا اور پھر اس سے اردو ادب کے تخلیقی عوامل اور آوازوں کی نشان دہی کا کام لیا۔ اگر مجنوں میں تخلیقی اہلیت بھی قدر اول کی ہوتی تو وہ تنقید کو تخلیقی عمل کے زندہ رشتوں سے ہم آہنگ کرنے کی یقیناً صلاحیت رکھتے تھے۔ مگر اس سے محرومی پر بھی ان کی تنقید نے تخلیقی نہ بننے کے باوجود) مغربی تنقیدی شعور کے تخلیقی عوامل کو اردو کے جدید شعور میں ضرور شامل کر دیا۔ جو توقع مجنوں سے پوری نہیں ہو سکی تھی اُسے فراق نے پورا کر کے دکھایا

فراق کی آواز جدید اردو ادب میں ایک ایسی روایت کا پہلا تجربہ ہے - جہاں مغربی تنقیدی شعور اور اردو کی تخلیقی صداقت مل کر ایک نئے موڑ کا سبب بنتی ہیں - اس لئے فراق کی شاعری اردو شاعری میں تخلیقی اعتبار سے ایک نئے تجربہ کا عمل کرکے دکھاتی ہے اور ان کی تنقید اس تجربہ اور صداقت کے ابہام و تفہیم کو عام کرتی ہے - فراق کی تنقیدی تحریریں اس لئے ایک تخلیقی قدر و قیمت رکھتی ہیں کہ اس نے اردو کے جدید مذاق اور رجحانات کو اس کے قدیم اور اصل تخلیقی مزاج سے تخلیقی سطح پر ملا دیا ہے - اسی لئے فراق کی تنقید اور شاعری بھی ان کے تخلیقی جوہر کا وہی نقش بناتی ہیں - جو آب حیات، شعر العجم، اور موازنہ انیس و دبیر سے بنتا ہے — فراق - شبلی اور آزاد کے بعد جدید ادب کے وہ پہلے صحیح اور فطری تنقید نگار ٹھہرتے ہیں جو ان کی طرح تنقید کا بنیادی اور فطری فریضہ ادا کرتے ہوئے اپنی تخلیقی واردات کی تفتیش بھی کرتے ہیں اور اس طرح اردو تنقید کا رشتہ اپنے اصل مآخذ آب حیات اور شعر العجم سے جوڑ دیتے ہیں - اس کے ساتھ ہی فراق آزاد اور شبلی کے بعد تخلیق و تنقید کا وہ معیار دوبارہ سامنے لاتے ہیں جہاں تخلیق اور تنقید میں کوئی حد فاصل باقی نہیں رہتی — مگر یہ دور وہ ہے کہ جب مجنوں اور فراق کے اس عظیم کارنامے سے بھی اس غیر تخلیقی رجحان کے پھیلنے میں کوئی رکاوٹ نہیں پڑتی جو ادب کو ایک سیاسی منشور کا آلۂ کار بنانا چاہتا تھا اور جس کو اس تحریک کے غیر تخلیقی افراد کی کثرت سیاسی مقصد کا بہروپ بنا دینا چاہتی تھی - اسی کے ردِ عمل سے رشید احمد صدیقی جیسے طنز و مزاح نگار کی تنقید نے جنم لیا - جو کہیں ردِ عمل اور کہیں تخلیقی آوازوں کی حفاظت کے لئے یک طرفہ کارروائی کی شکل اختیار کر لیتی ہے - غرض کہ ان تینوں کی تنقیدی تحریروں سے اردو ادب کے وہ تخلیقی رشتے اب غیر مرئی نہیں رہتے جو آزاد اور شبلی کے بعد نظر سے غائب ہو گئے تھے -

ترقی پسند تحریک کے آغاز ہی سے ہمیں اردو ادب میں غیر تخلیقی افراد کی انتہا پسندانہ سیاسی ذہنیت کا ثبوت ملنے لگتا ہے - یہ نقاد جو ادب سے زیادہ ایک سیاسی تنظیم کے وفادار، مؤید اور کارکن تھے - بالکل اسی طرح جس طرح مولانا حالی سرسید تحریک کے پُرجوش مبلغ تھے - مگر ان میں اور مولانا حالی میں ایک ناقابل عبور خلیج کا فرق تھا اور اسی فرق میں اردو ادب کے روز بروز زوال کا راز پنہاں ہے - کہ مولانا حالی ایک قدروں کے تخلیقی فرد تھے اور یہ سب قدروں کے غیر تخلیقی افراد -

سید سجاد ظہیر - ڈاکٹر اشرف - ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری - ڈاکٹر عبد العلیم - سبط حسن اور احتشام حسین سب اس معاملے میں ایک دوسرے کے والد تھے -

ترقی پسند تحریک میں شریک تخلیقی افراد کے تخلیقی فن پارے، اُن افراد کی اپنی صلاحیت اور اہلیت کا ثبوت ہیں مگر ان کا منبع یقیناً ترقی پسند تحریک کی تنقیدی تحریریں نہیں تھیں - جس نے ان تحریروں کو اوپر اٹھانے کے بجائے انھیں پستی کی طرف مائل کر دیا - اور اس کا سبب یہ تھا کہ اس تحریک کا مقصد چونکہ ایک سیاسی منشور کو کامیاب بنانا تھا اسکا کوئی تخلیقی معیار قائم کرنا نہیں تھا - اس لئے ترقی پسند تنقید میں اپنی تمام تخلیقات کو اسی سیاسی پیمانے پر جانچنے کا عمل زیادہ اہم ہو گیا، اور اس طرح تنقید کو تخلیق پر فوقیت حاصل ہو گئی — ترقی پسند تحریک کے نقاد کسی تخلیقی عمل اور معیار کو سامنے رکھے بغیر اس تحریک کے تخلیقی جوہر کو غیر تخلیقی اصولوں پر پرکھتے رہے یہاں تک کہ صورت حال بد سے بدتر ہوتی چلی گئی اور آہستہ آہستہ تخلیقی صلاحیتیں مرجھانے لگیں اور ایک طرف تنقید غیر ادبی ہوتی چلی گئی اور دوسری طرف تخلیقی عمل غیر معیاری ہوتا گیا -

جس کی پوری ذمہ داری اُردو کی اسی نام نہاد تنقید پر عائد ہوتی ہے ۔

ترقی پسند تحریک کے نقطۂ عروج پر جو دراصل ادب کے زوال کا آغاز تھا، اس سے ہمدردی رکھنے والوں میں ایک آل احمد سرور کے علاوہ جن کا ادبی ذوق اُن کی ذاتی کمزوری بن گیا تھا اور اسی کمزوری کی وجہ سے انھیں کبھی اس تحریک کے باقاعدہ نقاد کی حیثیت حاصل نہیں ہوسکی ۔ باقی ترقی پسند تحریک روز بروز غیر تخلیقی اور اپنے اس عمل میں زیادہ متشدد ہوتی چلی گئی ۔ ترقی پسند تحریک کے باہر میراجی نے مغربی نظم کے تخلیقی شعور کو اپنے تخلیقی عمل اور ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے انگریزی نثر کے تخلیقی شعور کو اپنے تخلیقی عمل سے اسی طرح ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی جس کی روایت مجنوں نے ڈالی تھی، فرق اتنا تھا کہ مجنوں نے اپنے تخلیقی شعور کو بنیاد بناکر اردو کے تخلیقی شعور کی دریافت کی کوشش کی تھی اور میراجی اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے انگریزی ادب کے تخلیقی شعور کو اپنے اپنے تخلیقی عمل اور موضوع کے دائروں میں پھیلانے کی کاوش کی لیکن فراق کو چھوڑکر حالی سے لے کر احسن فاروقی تک کسی نقاد نے تنقید کو تخلیقی سطح پر پیش نہیں کیا اور اسی لئے اس دور کا سارا تنقیدی ادب واردات اور تفتیش کے لازمی رشتے کو ہم آہنگی کے ساتھ پیش کرنے میں ناکام رہتا ہے ۔

جس طرح اُردو ادب کے تخلیقی شعور سے بیگانگی اور مغربی تنقید سے استفادہ کا رجحان اپنے زوال کی انتہا کو پہنچ کر کلیم الدین احمد کی منفی طرز فکر میں ظاہر ہوا ۔ بالکل اسی طرح اردو کے غیر تخلیقی اور سیاسی مقاصد کا رجحان ممتاز حسین کی ہر تخلیقی صفت سے عاری ، ٹھس ، بے جان اور بے معنیٰ تحریروں میں اپنے زوال کے نقطۂ عروج کو چھوتا ہے ۔ پورے اردو ادب میں کوئی اور مثال ایسی نہیں نظر آتی جو تخلیقی جوہر سے اتنی تہی ہو کر بھی ادب کی حدود میں داخل ہوئی ہو ۔ ہر تحریر اپنے خالق کے تخلیقی جوہر اور اس کے ادبی شعور کا اظہار ہوتی ہے ۔ ممتاز حسین کی تحریر خود اپنے خالق کی غیر تخلیقی شخصیت کا سب سے کھلا ہوا ثبوت ہے ۔ اتنی غیر ادبی اور مہمل نثر جس کو ان کے سیاسی ہمنوا اسی صفت کی بنا پر فلسفیانہ خیال کرتے ہیں ۔ (گویا آج انسانی ذہن اس سطح پر پہنچ گیا ہے جہاں سمجھ میں نہ آنے والی ہر مہمل اور بے معنیٰ تحریر فلسفہ خیال کی جانے لگی ہے) اپنے غیر تخلیقی ہونے کا احساس ممتاز حسین سے زیادہ اور کس کو ہوسکتا تھا ۔ چنانچہ انھوں نے بہت فخر کے ساتھ یہ دعویٰ کیا کہ " میں ایک سائنسدان کا ذہن رکھتا ہوں "۔ اس سے قطع نظر کہ سائنس، فلسفہ اور معاشیات کی پہیلیاں تخلیق کا معیار کب بنی ہیں ۔ ممتاز حسین کا یہ دعویٰ محل نظر ہے ۔ سائنسدان تو ہر مسئلہ کو اتنے منطقی ، روشن، تجزیاتی اور سلجھے ہوئے انداز میں پیش کرتا ہے کہ وہ مسئلہ ۲ + ۲ = ۴ کی طرح واضح ہو جاتا ہے جبکہ یہاں ممتاز حسین کی پارٹی والے بھی ان کی تحریروں کی خشکی ، ٹھس پن ، ابہام اور الجھاوے کے باعث اسے " فلسفہ " سے تعبیر کرتے ہیں ۔ ان میں سے کونسی بات صحیح ہے اس کا فیصلہ تو آپ کرتے رہیں ۔ مگر اس سے یہ بات بالکل ثابت ہوگئی کہ ممتاز حسین خواہ اپنی نظر میں سائنسداں ہوں یا اپنے جماعتی کارکنوں کی نظر میں فلسفی ۔ بہرصورت ادیب نہیں ہیں ۔ ممتاز حسین میں چونکہ بنیادی طور پر کسی قسم کی تخلیقی اہلیت اور صلاحیت نہیں ہے اس لئے وہ ہر جگہ غیر تخلیقی معیار کو اپنی تنقید کا پیمانہ بنانے میں بہت دلیر ہیں ۔ جس کی وجہ سے ان کی تنقید لطیفہ پر لطیفہ سرزد کرتی چلی جاتی ہے اور ان کو یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ وہ اردو تنقید کا کتنا بڑا سانحہ اور کتنا بڑا لطیفہ بن چکے ہیں ۔ وہ کہیں احمد ندیم قاسمی کو اقبال سے بڑا شاعر اس لئے ثابت کرتے نظر آتے ہیں کہ اُن کی فکر اقبال سے بڑھ گئی ہے (یہ فکر کا بڑھنا بھی عجیب چیز ہے) اور کہیں فیض کو بے دھڑک اُردو شاعری کی آبرو اس لئے قرار دیتے ہیں کہ فیض نے ایک سیاسی منشور کے قریب تر پہنچ کر شاعری کی ہے ۔ غرض کہ وہ ہر جگہ اردو تنقید کی بے آبروئی کرنے کے

باوجود کہیں اردو شاعری کے تخلیقی جوہر اور اہلیت و صلاحیت کو پہچاننے کے اہل نہیں نظر آتے۔

تخلیق و تنقید کی اہلیت اور صلاحیت ہمیشہ عملی تنقید میں کھلتی ہے۔ کیونکہ یہ تو بہت آسان ہے کہ کسی منشور، کسی نفسیاتی، معاشی یا سیاسی کلیئے کو ادب کا پیمانہ بنا دیا جائے اور مقصدی ادب کی یہ بہت بڑی مجبوری بھی ہے۔ مگر ادب کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ سب کچھ ہونے کے باوجود کوئی علم نہیں ہے بلکہ اس کا سارا نظام فرد کی تخلیقی اہلیت، صلاحیت اور ادراک و شعور سے متعین ہوتا ہے اس لئے اس قسم کے تمام بازی گروں اور سیاسی نجومیوں کی غیر تخلیقی ذہنیت قلابازی پر قلابازی کھاتی چلی جاتی ہے مگر کہیں کبھی تخلیقی اور ادبی جوہر کو نہیں چھوتی۔ ممتاز حسین کی بدقسمتی سے وہ سیاسی منشور پاکستان میں غیر اہم ہوگیا جس کے وہ سب سے بڑے کارکن تھے۔ چنانچہ انھیں ادبی مشغلہ ترک کرنا پڑا اور خود کو محقق ثابت کرنے کا عارضہ لاحق ہوگیا۔ ایک غیر تخلیقی ذہن جب بے بس ہو جاتا ہے تو خفیف الحرکتی کی سطح پر اتر آتا ہے۔ اور خود کو تخلیقی قرار دینے یا ادب سے وابستہ رکھنے کے لئے عجیب و غریب جلوے دکھاتا ہے۔ اس عمل کو ممتاز حسین کی تحقیقی کاوشوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ "باغ و بہار" پر مقدمہ لکھتے ہیں تو میر امن کے اسلوب کی نقل کرنے لگتے ہیں، غالب کے کلام کا انتخاب کرتے ہیں تو اس کے ساتھ غالب کی کہانی انُ ہی کے انداز میں لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق کی برسی پر کچھ کہتے ہیں تو اسکول کے بچّوں کی طرح ان کے اسلوب میں تقریر کرکے خوش ہونے لگتے ہیں، اور کبھی رسالہ در معرفت استعارہ قسم کے اسلوب میں اپنے ادیب ہونے کا یقین دلاتے ہیں۔ غرض کہ ایک خود ساختہ سائینسدان ایک فلسفی کتنا ابتذال اور بچگانہ نظر آسکتا ہے۔ اگر اس کو دیکھنا ہے تو بوڑھے منھ مہاسے کی اس چلتی پھرتی مثل کو دیکھ لیجئے۔ اور اس مضحکہ خیزی کا اندازہ لگائیے جب ایک کھُس اور غیر ادبی اسلوب میں یہ نقلیں اور سوانگ بھرے جاتے ہوں گے۔ ایک غیر تخلیقی شخصیت ادبی شعور سے محروم ہو کر کیسی کیسی شکلیں اختیار کر سکتی ہے۔ وہ غلط اشعار پڑھنے سے کہیں زیادہ ادب کش اور تخلیق کے لئے مہلک ترین عارضہ بن سکتی ہے۔ اردو ادب کے اس سائنسدان نے تحقیق کے میدان میں کیا کیا گل کھلائے ہیں۔ اس کا احوال بہت جلد ساقی میں پیش کر رہا ہوں مگر تحقیق، تخلیق سے دور کا واسطہ رکھتے ہوئے بھی اتنی غیر ادبی نہیں ہوتی کہ ہر ادبی صلاحیت سے عاری ذہن اس کو گوشۂ عافیت سمجھ کر اگر پناہ لینا چاہے تو اس کی ادبی نااہلیت پوشیدہ رہ سکے۔ کیونکہ تحقیق بہر حال تنقید سے اسی طرح وابستہ ہے جس طرح تفتیش کے لئے F.I.R یا مشیر نامہ۔ غرض کہ اردو تنقید کے اس ادب کش رجحان کی انتہا ممتاز حسین کی تنقید ہے۔ جہاں ادب کا سسکتا ہوا مردہ بالکل ہی دم توڑ دیتا ہے۔

یہاں میں ترقی پسند تحریک کے غیر فطری ادبی رویے اور اس کے سیاسی مقصد اور اس کی تخلیقی ماہیت کے تضاد اور تصادم کی دو ایسی مثالیں پیش کر رہا ہوں۔ جو ترقی پسند تحریک اور اس دور کے تنقیدی ادب کا المیہ کہی جا سکتی ہیں۔ میری مراد مجتبیٰ حسین اور فیض احمد فیضؔ کی تنقید سے ہے۔ پوری ترقی پسند تحریک میں مجتبیٰ حسین جیسے تخلیقی شعور رکھنے والے گنتی کے افراد ہوں گے۔ ایک نقّاد کے لئے جس متنوّع ذوق ادب کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس سے وہ اپنے ادب کے تخلیقی جوہر کا ادراک کرتا ہے۔ اور اس کے رنگا رنگ اسالیب اور لہجوں کو پہچاننے کا کام لیتا ہے یہ جوہر مجتبیٰ حسین کا سب سے بڑا وصف ہے۔ ان کا تخلیقی شعور اردو کی ہم رنگ آوازوں کے تخلیقی عوامل کو پہچاننے کی اتنی صلاحیت رکھتا ہے جس کی اہلیت اردو کے بہت کم نقادوں میں ہوگی۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ تنقید کے

اس بنیادی جوہر کی موجودگی میں بھی ان کی نثر اور تنقید اس ادراک سے خالی اور بجھی ہوئی آگ کی بھوبھل نظر آتی ہے۔ اس المناک حقیقت کو سمجھنا کوئی دشوار نہیں۔ مجتبیٰ حسین کا المیہ یہ ہے کہ وہ اردو کے تخلیقی عوامل کا ادراک رکھتے ہوئے بھی اس کو اپنے سیاسی منشور اور اس کے غیر تخلیقی اصولوں کا تابع یا اس کی مطابقت کے ساتھ پیش کرنا چاہتے ہیں جن کے درمیان وہی تعلق ہے جو اس شعر میں آپ کو نظر آرہا ہے۔

تو ہے مقطع میں ہوں ہنوز میرا، تیرا میل نہیں

یہ آگ پانی کا ساتھ ہے۔ جس کی وجہ سے مجتبیٰ حسین کا تخلیقی شعور اور اسلوب ان کے نظریاتی اور سیاسی اصولوں کا غیر تخلیقی پیکر اختیار کرتے ہوئے اپنی ساری ادبی اور جمالیاتی صفات سے محروم ہو جاتا ہے۔ اور مجتبیٰ حسین کی تحریر ایک ایسی مصلحت اور منافقت کا شکار نظر آتی ہے۔ جو تخلیقی صداقتوں اور کسی سیاسی تنظیم کے کارکنوں کی ذہنی وفاداریوں کے تضاد سے پیدا ہوتی ہے۔ مجتبیٰ حسین جہاں بھی اپنی سیاسی فکر اور اس غیر تخلیقی تنظیم کے جبر سے آزاد ہوتے ہیں۔ اُن کی تحریر میں تخلیقی شعور لو دینے لگتا ہے۔

اس سیاسی جبر کی سب سے عبرت انگیز مثال فیض احمد فیضؔ کی تنقید ہے۔ فیضؔ ایک نہایت اچھے تخلیقی فنکار ہیں۔ باوجودیکہ اُن کا کلام مختصر ہے اور اگر اس مختصر کلام کا ایک اچھا انتخاب کر لیا جائے تو وہ اور بھی مختصر ہو جائے گا۔ مگر اس کی تخلیقی قدر و قیمت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ اس لئے فیض احمد فیضؔ کی اس صلاحیت کا تقاضا تھا کہ وہ بھی فراقؔ کی طرح اپنے تخلیقی ادراک و شعور کو اپنی تنقید میں اس طرح پیش کرتے کہ ایک طرف اُن کی تخلیقی واردات کی ماہیت اور اس کی تفتیش کے ذریعہ تخلیقی عوامل کی نشان دہی ہو سکتی اور دوسری طرف یہ تنقید خود اُن کے تخلیقی جوہر کی قدر و قیمت متعین کر سکتی مگر افسوس ہے کہ فیضؔ کے اسی سیاسی مسلک اور منشوری ذہن نے اُن کی تنقید کو ایک تخلیقی شاعر کے فن کے ادراک و شعور اور اس کے تخلیقی جوہر سے معرّا کر دیا اور ایک غیر تخلیقی عمل کا نمونہ بنا دیا۔ جس میں ان کا تخلیقی جوہر اُن کے سیاسی رجحان اور مقاصد کا تابع مہمل بن جاتا ہے۔ فیضؔ کی شاعری اور تنقید دو الگ الگ ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اور اس تضاد کی وجہ سے ان کی تنقید کوئی تخلیقی شعور دینے سے عاجز نظر آتی ہے۔ سیاست اور تخلیق کے اس تضاد اور اس کے المیہ کا اتنا بڑا ثبوت فیضؔ سے بہتر اور کون شاعر پیش کر سکتا تھا۔

اردو تنقید کے زوال کی انتہا کے دور میں جس کا آغاز ترقی پسند نقادوں سے ہوا تھا۔ محمد حسن عسکری کا ادب میں ورود اردو کے اُن تخلیقی عوامل اور اس کے مجموعی شعور و ادراک کی زندگی کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ جو اُردو ادب کو دنیا کے دیگر زبانوں کے ادب کی طرح ایک منفرد شخصیت عطا کرتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے لئے تنقید خود ایک تخلیقی واردات کا سبب بنتی ہے۔ انھوں نے اپنے تنقیدی شعور کو تخلیقی عوامل اور تخلیقی واردات کی تفتیش کا ذریعہ بنایا اور اپنی تخلیقی شخصیت کو ان تجربوں کے لئے وقف کر دیا۔ جن سے کئی زبانوں کے ادب کے تخلیقی تشخص اور تخلیقی کردار کا ادراک کیا جا سکے۔ یہ ایک طویل سفر تھا جس میں محمد حسن عسکری کی ذات خود ان تجربوں اور شعور کا وسیلہ بنی رہی جو ادب کے بنیادی جوہر کی دریافت سے تعلق رکھتا ہے — اور بالآخر ان کی تنقید اس موڑ تک از خود پہنچ گئی جہاں انھیں ہماری سو سالہ غیر تخلیقی روایت کے شکار ادب کے مجموعی شعور اور تخلیقی کردار سے اس ملاوٹ، تغیر، معنوی تبدیلیٔ ماہیت اور اقدار کے رد و بدل کے ادب کش اور مہلک رویّہ کی نشاندہی کرنا تھی۔ جس نے اردو کے بنیادی نظامِ فکر

اور تخلیقی نظام کو مسخ کر کے اسے اپنے تخلیقی سوتوں سے محروم کر دیا تھا۔

محمد حسن عسکری اردو کے وہ پہلے نقاد ہیں جن کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ اردو ادب کے اصل تخلیقی کردار اور اس کی حقیقی معنویت کو اس کی حقیقت اولی اور تخلیقی اکائی کی روشنی میں دوبارہ دریافت کر سکیں ۔ جس سے ہند اسلامی روایت کی تشکیل ہوئی ہے ۔ یہ تنقید کا وہ اعلیٰ عمل ہے جو ایک دور کی تخلیقی معنویت کو نہ صرف روشناس کراتا ہے بلکہ اس کی تخلیقی صداقتوں کی زندہ اور بھرپور خلاقیت کو دوبارہ دریافت کرتا ہے ۔ اگر محمد حسن عسکری میں ایک اعلیٰ درجہ کا تخلیقی جوہر بھی ہوتا تو ان کا شمار دنیا کے ایسے خلاق تنقید نگاروں میں بلاشبہ کیا جاسکتا تھا ۔ جو ایک نئے تخلیقی دور کی پیدائش کے سبب ہوئے ہیں اور جس کی آخری مثال ایلیٹ تھے ۔ لیکن اردو تنقید میں اس شعور کو پہلی بار محمد حسن عسکری ہی نے پیدا کیا جو خود ایک نئے تخلیقی دور کی نشان دہی کرتا ہے ۔

۱۹۴۷ء میں برصغیر ڈیڑھ سو سالہ تاریخی جبر سے آزاد ہو جاتا ہے ۔ جس میں ایک غیر ملکی طاقت کے استبداد اور ذہنی اقتدار کی وجہ سے برصغیر کی ہر سرگرمی خارجی اثرات سے متاثر ہوتی رہی تھی ۔ اور جس کا سب سے بڑا دباؤ خاص طور سے اس طبقہ پر رہا جو ہماری ذہنی قوتوں کی نمائندگی کر رہا تھا ۔ اس خارجی اثر، غیر ملکی اقتدار اور دنیا کے سیاسی انقلابات اور اثرات کے دباؤ کا مقابلہ کرنے کے لئے برصغیر کے باشندوں کے پاس اپنی قومی خصوصیات تہذیبی اور معاشرتی تاریخ اور آزادی کی خواہش تھی ۔ جو بالآخر کامیاب ہوئی ۔ جس کا سب سے گہرا اثر ان خارجی اثرات پر پڑا جو ہر سطح پر اس کے قومی تشخص اور انفرادیت سے ٹکرا رہا تھا ۔ آزادی ملتے ہی ان خارجی اثرات کا مرجھا [illegible] ۔ اور غیر اہم ہو جانا ایک فطری عمل تھا ۔ جس کو ترقی پسند تحریک کی اس نیم سیاسی تنظیم نے سب سے زیادہ محسوس کیا جس کے غیر تخلیقی مقاصد کو اس کے آخری دور کے نقادوں نے اور بھی نمایاں کر دیا تھا ۔ جس کے نتیجے میں یہ تحریک داخلی اور خارجی اعتبار سے غیر اہم ہوتی چلی گئی ۔ داخلی اعتبار سے یوں کہ برصغیر کی سیاسی تحریکوں نے ان قومی عناصر کو ابھارا جو ایک نئے انقلاب کی سب سے بڑی قوت قرار پاتے ہیں ۔ اور خارجی اعتبار سے اشتراکیت کے بین الاقوامی زوال اور تضادات نے اسے اور بھی کمزور اور ضعیف کر دیا ۔ اس دور میں یہ اتنا بڑا ذہنی انقلاب ہے کہ آزادی کے بعد ادب میں داخل ہونے والے نو واردوں کی اکثریت ایک طرف مغربی اقتدار اور اشتراکیت کے بین الاقوامی کردار کے ایک خاص دور کے رجحانات کے جبر سے آزاد نظر آتی ہے تو دوسری طرف ان میں فطری طور پر قومی اثرات اور اپنے تہذیبی اور تخلیقی تشخص کے احیاء کا عمل زیادہ نمایاں نظر آنے لگتا ہے ۔ اب ہر لکھنے والا اپنے انفرادی ذوق اور رجحانات کی بنیاد پر کسی بھی منصوبے یا کسی بھی غیر مقصدیت کو اختیار کرنے میں بالکل آزاد نظر آتا ہے ۔ یہی وہ فرق ہے کہ ڈیڑھ سو سال کی ذہنی اور جذباتی تربیت اور اثرات کے بعد بھی اردو کی نئی تنقید اپنے قبل کے تنقید نگاروں سے کلیتاً مختلف طرز احساس اور زاویۂ نظر کی حامل نظر آتی ہے ۔ اور ان اکا دکا نقادوں سے زیادہ متاثر نظر آتی ہے ۔ جنھوں نے اردو ادب کی تخلیقی اور ادبی روایات کا تحفظ کیا تھا ۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ وہ مغربی اثرات سے دامن اب بھی نہیں چھڑا سکی ہے مگر یہ نئے نقاد انفرادی طور پر اپنے اپنے رجحانات، ذوق اور صلاحیتوں کی بنیاد پر ادب کے تخلیقی عوامل کو دریافت کرنے کے متلاشی نظر آتے ہیں ۔ جو انھیں ادب کی سو سالہ تاریخ میں ایک بالکل مختلف ادبی شعور کا نمائندہ قرار دیتا ہے ۔

۱۹۴۷ء پر ایک ایسا ذہنی دور اور اس کا مخصوص جبر ختم ہو جاتا ہے جس کو دور غلامی کے لازمی اثرات کا نتیجہ

کہا جاسکتا ہے۔ پرانے لکھنے والوں کی بڑی تعداد مایوسی کا شکار ہو چکی تھی۔ اور اُن میں سے بیشتر اب ادب میں خود کو اجنبی محسوس کر رہے تھے۔ جن میں سے اکثر بعد میں ادب سے کنارہ کش ہو گئے یا ان کی تحریروں اور موضوعات میں ایک نمایاں فرق پیدا ہو گیا۔ برصغیر کی آزادی کے بعد اردو کے نئے تنقید نگاروں میں ممتاز شیریں۔ انتظار حسین۔ جمیل جالبی۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ مظفر علی سید۔ نظیر صدیقی۔ سجاد باقر رضوی۔ فتح محمد ملک۔ اور سلیم احمد کے نام نظر آتے ہیں۔ اور ان میں کوئی نام ایسا نہیں ہے جس نے اپنی بساط بھر ادب کی نئی تعبیریں تلاش کرنے کی کوشش نہ کی ہو۔ اور اپنے انفرادی ادبی شعور کی بنیاد پر اردو کی تخلیقی اقدار کو دریافت کرنے یا اسے نئے رشتوں اور طرزِ احساس سے ہم آہنگ کرنے کی کاوش نہ کی ہو۔ ان میں سے ممتاز شیریں۔ جمیل جالبی۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ مظفر علی سید اور سجاد باقر رضوی مغربی افکار اور اس کے نئے ادبی شعور کے زیرِ اثر ہونے کی وجہ سے اپنی اپنی پسند کے خیالات اور ادبی شعور سے نئے اردو ادب کی تفسیر اور تعبیر کرتے نظر آتے ہیں جن نے اُردو ادب کو بدلے ہوئے مغربی خیالات اور ادبی شعور سے ضرور متعارف کرا دیا مگر ان حضرات کا بنیادی مسئلہ اُردو کے مجموعی تخلیقی شعور کا ادراک اور اس سے اپنا تخلیقی رشتہ استوار کرنا چونکہ نہیں رہا ہے۔ اس لئے ان کے تنقیدی نظریات اور کاوشیں تقریباً وہی کام انجام دے رہی ہیں جو اردو تنقید کے تیسرے دور یعنی محی الدین قادری زور۔ نیاز فتح پوری اور حامد اللہ افسر کی تنقیدی اور معلوماتی کاوشوں نے انجام دی تھیں۔ ان تنقید نگاروں میں جمیل جالبی اس لئے سب سے زیادہ اہم نظر آتے ہیں کہ انھوں نے اردو ادب میں باقاعدہ ایک کلیہ بنا کر یہ بات کہی ہے کہ اب جدید اُردو ادب کو ادبی تخلیقی اقدار سے نہیں بلکہ غیر ادبی اور غیر تخلیقی اقدار، علوم اور عوامل ہی سے زندگی دی جاسکتی ہے جس کو وہ مابعد الادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ خیال خود مغربی خیالات کی بازگشت ہے لیکن اس کا رُخ بالکل جدا ہونے کے باوجود اسی انتہا پسند اور غیر تخلیقی رویہ کی طرف ہے جو ادب اور تخلیق کو اپنی پسند کے نظریات یا کسی سیاسی یا ادبی منشور کا تابع بنانا چاہتا ہے۔ ہمارے یہاں بعض ادیبوں کی یہ مجبوری رہی ہے کہ وہ تخلیقی جوہر سے محرومی کے سبب کسی نہ کسی بیساکھی کو ادب کا مسیحا ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ جمیل جالبی نے اس عمل کو باقاعدہ پروگرام کی شکل دیدی ہے۔ جبکہ یہ طرزِ فکر اتنی ہی منفی ہے۔ جتنی ترقی پسند تحریک کے انتہا پسند نقادوں کے خیالات۔ غالباً وہ اس خیال سے ان تہذیبی اور علمی گوشوں کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں۔ جن کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے اور جس کے نتیجے میں مبتذل اور کم سواد فکر کا دور دورہ ادب میں نظر آنے لگا ہے یہ بات مستحسن ہے مگر جمیل جالبی کو غالباً یہ بتلانے کی ضرورت نہیں ہے کہ کسی بھی علم اور فلسفہ کی بیساکھی سے تخلیقی اقدار کو زندہ نہیں کیا جاسکتا کیونکہ اس کا تعلق فرد کے انفرادی جوہر اور اس کی صلاحیت اور اہلیت سے ہے۔ باقی نقادوں میں انتظار حسین، نظیر صدیقی اور فتح محمد ملک نے عملی تنقید اور اُردو کے بدلے ہوئے قومی شعور کے ذریعہ اُردو کی تخلیقی اقدار سے ربط پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ جن کے شعور کے بغیر کوئی ادب پھل پھول نہیں سکتا۔ عملی تنقید، تنقیدی صلاحیتوں کے سبب مثبت رویّہ کا اظہار ہوتی ہے۔ جن میں فن پاروں کی تخلیقی قدر و قیمت متعین کرنے کا عمل، ادب کے ان فطری اور تخلیقی عوامل کو زندہ رشتوں کی ایک کڑی میں پرو دیتا ہے۔ جس سے ادبی اقدار عبارت ہوتی ہیں۔ انتظار حسین نے بہت جلد تنقید لکھنی بند کر دی مگر باقی حضرات کے ساتھ سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ ان کی تخلیقی اہلیت قدرِ اول کی نہیں ہے اور نہ ان کا مسئلہ اردو کی تخلیقی معنویت کا ادراک کرنا ہے۔ البتہ ان حضرات نے ادب کے صحیح مذاق اور ادبی ذوق کے ان غیر ادبی رشتوں کو اہمیت دی ہے جو اُردو ادب کے مجموعی افہام و تفہیم اور اس کی فضا سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ

انھوں نے اپنے ہم عصر ادب کے ان تخلیقی عوامل کی نشاندہی کا فریضہ انجام دیا ہے۔ جن کے بغیر ان میں تخلیقی خصوصیات پیدا نہیں ہو سکتی تھیں۔ سلیم احمد کا ذکر میں سب سے آخر میں اس لئے کر رہا ہوں کہ آپ کو اُردو تنقید کی ٹیڑھی لکیر کا سفر ۱۹۶۸ء تک واضح طور پر نظر آ سکے اور تفصیل سے یوں کہ ان کی تنقید بھی ان ہی امراض اور خامیوں کا شکار ہے جس کا جائزہ اوپر پیش کیا جا چکا ہے۔ لیکن اس کی نشان دہی اس لئے ضروری ہے کہ سلیم احمد نے بدلے ہوئے حالات میں بھی اس مریضانہ رجحان کو آگے بڑھانے میں بڑا اہم حصّہ لیا ہے۔ سلیم احمد جدید نقادوں میں اس لئے نمایاں ہیں کہ ان کی تنقید ان کے تخلیقی جوہر سے ابھری ہے اور ان میں عملی تنقید کی اتنی اہمیت اور صلاحیت ہے جس کے ذریعے وہ کسی فن پارے کی روح کو گرفت میں لے آتے ہیں۔ البتہ یہ بات بالکل الگ ہے کہ ان کا متعیّن کردہ موضوع خود کوئی تخلیقی قدر و قیمت رکھتا ہے یا نہیں؟ تنقید کے زوال کی آخری سرحد پر کھڑے ہوئے اس نقاد کا جائزہ لینے سے پہلے ہمیں ان کے قائم کردہ بعض نکات کا جائزہ لینا ہے۔ سلیم احمد وہ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے اُردو ادب میں پہلی بار یہ اعلان کیا کہ اردو ادب کے تخلیقی ادوار کے پس منظر میں ایک ایسی حقیقت اوبی کام کر رہی ہے جو اس کے تخلیقی نظام کو اعتبار بخشتی ہے۔ اور یہ حقیقت اس حقیقت سے بالکل مختلف ہے جس کو سر سید احمد خاں نے دریافت کیا تھا۔ جس کے وجود میں آنے کے بعد اردو کی تخلیقی اقدار مسخ ہوتی چلی گئیں۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ہم سر سید کے بعد کے ادبی شعور کو، اس کے اصولوں اور تنقیدی نظریات کو سر سید سے قبل کے ادب کا پیمانہ نہیں بنا سکتے۔ کیونکہ اس کی معنویت کے پیچھے بالکل دوسری حقیقتیں، اصول اور مختلف شعور کام کر رہا ہے۔۔۔ ان کا خیال ہے کہ سر سید نے فکر کا ایک نیا دائرہ بنایا تھا اور وہ دائرہ ۱۹۴۷ء میں مکمّل ہو گیا ہے۔ اب ہم بغیر ایک نیا دائرہ بنائے ہوئے آگے سفر نہیں کر سکتے۔ یہ خیالات یقیناً بہت بڑی حد تک اہمیت اور صداقت کے حامل ہیں۔ اور ان کے شعور کے بغیر ہم اردو کی تخلیقی روح کو دریافت نہیں کر سکتے۔ مگر سلیم احمد کے ساتھ بڑی دشواری یہ ہے کہ وہ محمد حسن عسکری کے بالکل برخلاف اس روح اور معنویت کو دریافت کرنے کی کوئی کوشش اور عمل نہیں کرتے اور صرف اس کا اعلان کر کے رہ جاتے ہیں۔ اس لئے ان کی تنقید سے ہم نہ صرف اپنے مجموعی تخلیقی ادراک سے محروم رہ جاتے ہیں بلکہ سلیم احمد کی تنقید کے اس المیہ سے بھی روشناس ہوتے ہیں جو فکر کا نیا دائرہ پیدا کرنے کی کوشش سے ظہور میں آیا ہے۔۔۔ یعنی سلیم احمد اُردو کے بنیادی اور مجموعی تخلیقی ادراک کو دریافت کرنے سے زیادہ اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ فکر کا نیا دائرہ بنایا جائے جس کے نتیجہ میں وہ خود اسی غلط اور مذموم ذہنی کجی کا شکار ہو جاتے ہیں جو مولانا حالیؔ سے لے کر ان تک سارے اسکول کرتے رہے ہیں وہ بھی نئے تخلیقی پیمانے اور اصول بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور چند کلیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ جن کو ان ہی کے خیال کے مطابق اردو کی تخلیقی اقدار اور شعور کا پیمانہ بنانا اس لئے ممکن نہیں کہ سر سید سے قبل کا ادب اپنی معنویت الگ رکھتا ہے۔ اس طرح سلیم احمد کا تنقیدی رویّہ اس رویّہ سے مختلف نہیں رہتا جو کلیم الدین احمد اور ترقی پسند نقادوں کی تنقید میں نظر آتا ہے۔ سلیم احمد نے اس پیمانے کے اصول تو یقیناً بدل دئے ہیں مگر ان کا طریقۂ کار اتنا ہی منفی ہے جتنا ہر منشور باز کا نظر آتا ہے ان دونوں میں صرف اتنا فرق ہے کہ سلیم احمد سیاسی رجحانات یا مغربی تنقید کے کسی اسکول یا دور کے اصولوں کے بجائے انسانی فطرت کے چند ایسے اصولوں کو اپنا کلیہ بناتے ہیں۔ جو بعض مغربی ادیبوں کے ذاتی ادبی تجربوں سے ظہور میں آئے ہیں۔ لیکن پیمانہ یا معیار بنائے بغیر وہ ایک قدم آگے نہیں بڑھتے۔ وہ اپنی وکالت بھی خوب کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ موجودہ تنقید کی مجبوری یہ ہے کہ ہر لکھنے والے کے ذہن میں تخلیق کا ایک علیحدہ تصور ہے جس کی وجہ

سے ہر شخص کا تخلیقی تصور ایک الگ پیمانہ کا حامل ہے ۔ جس کو ادب کے مجموعی ادراک کا معیار نہیں بنایا جا سکتا حالانکہ ان کا یہ خیال تخلیق و تنقید کے فطری موضوع اور عمل سے کوئی تعلق ہی نہیں رکھتا ۔ کیونکہ ان کے ذہن میں اس بات کے معنیٰ اصلاً تخلیق اور تنقید کے نہیں بلکہ اس کے لئے کوئی اصول یا فلسفہ وضع کرنے کے ہیں ۔ جبکہ تخلیق و تنقید کا اصل مسئلہ ادب کا مجموعی تخلیقی ادراک اس کے ذوق اور مذاق کی افہام و تفہیم کے اثر و نفوذ سے تعلق رکھتا ہے ۔ میری مراد یہ ہے کہ سلیم احمد تخلیقی عوامل اور اس کے ادراک کو اپنی تنقید کو اس طرح عام نہیں کرتے جس طرح یہ عمل آبِ حیات، شعر العجم اور فراقؔ کی تنقید میں نظر آتا ہے ۔ وہ اس کے لئے پہلے کوئی فلسفہ یا نظریاتی پیمانہ بنانا چاہتے ہیں ۔ حالانکہ اس پیمانے پر ان ہی کی دریافت کی ہوئی حقیقت کے مطابق پورے ادب کو پرکھا ہی نہیں جا سکتا ۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اصل سوال تو تخلیقی شعور اور تخلیقی عوامل کے افہام و تفہیم کا ہے ۔ جس کو پورے اردو ادب کا جوہر کہا جا سکتا ہے اگر سلیم احمد کے لئے میرؔ کا کلام کوئی معنی رکھتا ہے ۔ اور اگر ان کی نظر میں اس کی کوئی تخلیقی صداقت اور معیار ہے ۔ اور اگر انھیں وہ اس معیار پر دوسروں سے برتر نظر آتا ہے تو اس کو گرفت میں لائیں ۔ اور یہی تنقید اس کے تخلیقی جوہر کو عام کر دے گی اور اس معیار کی تخلیق کا سبب بنے گی جو بڑی شاعری کی خصوصیت ہے ۔ ظاہر ہے کہ خود میرؔ کے عہد میں بھی ہر شخص کا تخلیقی ذوق اور معیار باوجود ایک مستقل نظامِ فکر کے ایک جیسا نہیں تھا ۔ یہ اختلاف تو ایک فطری بات ہے اور اس میں صرف فرد کی اہلیت اور صلاحیت کام کرتی ہے ۔ بنیادی سوال تو تخلیقی عوامل اور تخلیقی افہام و تفہیم کا ہے جو تنقید کا بنیادی اور اصل کام ہے ۔

سلیم احمد نے ابھی ایک مضمون میں مجھ پر یہ الزام لگایا ہے کہ میں ایک ایسے زمانے میں تخلیقی روایات کا ذکر کرتا ہوں جب تخلیق بھی اس کے مفہوم سے عاری ہو چکی ہے ۔ ان کا مطلب یہ ہے کہ آج کی شاعری اتنے بدلے ہوئے مزاج، ذہن اور حالات کی تخلیق ہے کہ اسے اردو کی بنیادی تخلیقی روایات اور اس کے مجموعی شعور سے نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھایا جا سکتا ہے ۔ غالباً سلیم احمد کی موجودہ تنقید اس بات کا عملی ثبوت دے رہی ہے ۔ مگر مجھے سلیم احمد سے جو کچھ کہنا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ یا تو وہ یہ اعلان کر دیں کہ اردو کی تخلیقی اقدار اور صداقتیں مر چکی ہیں اور بے معنیٰ ہو چکی ہیں ۔ یا میرؔ سے لے کر فراقؔ تک کی ساری اردو شاعری کا ابلاغ انھیں نہیں ہو رہا ہے ۔ یا یہ تمام شعری سرمایہ کوئی تخلیقی قدر و قیمت نہیں رکھتا ۔ تب تو ان کی تنقید سے ہمیں کوئی سروکار نہیں رہے گا ۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے اور سلیم احمد سرسید سے قبل کے ادب کو مذموم، گھٹیا، غیر تخلیقی، بے معنیٰ اور گردن زدنی نہیں سمجھتے پھر ان سے یہ تقاضا بجا ہو گا کہ وہ ہمیں یہ بتائیں کہ اردو شاعری کے تخلیقی عوامل اور اس کی انفرادیت کیا ہے ؟ اور یہی عملی تنقید کا سب سے اہم فریضہ ہے ۔ مگر سلیم احمد تو اسے اور نا قابلِ تفہیم بنانے کے لئے ترقی پسندوں سے بھی آگے قدم مارنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ سلیم احمد کا یہ عمل اور جواز بالکل ایسا ہی ہے کہ کوئی شخص خودکشی کی نیت سے کسی کنویں کی منڈیر پر کھڑا ہوا ابھی کودنے کا ارادہ ہی کر رہا ہو کہ وہ اس کی پشت پر ایک لات رسید کر کے اسے کنویں کی تہہ میں پہنچا دیں ۔ اور اسے ڈوبنے والے کی خواہش اور اپنے فرض کی بجا آوری قرار دینے کی کوشش کریں ۔ سلیم احمد اپنی موجودہ تنقید کو اس وقت تک درست قرار نہیں دے سکتے ۔ جب تک افتخار جالبؔ وغیرہم کی طرح تمام اردو ادب اور اس کی تخلیقی اقدار کو مسترد کر کے اپنے لئے نیا راستہ اور نئی منزل نہ اختیار کر لیں ۔ ورنہ اردو کی تخلیقی اقدار اگر ہمارے

ہمارے دور کے ایک شخص کے لئے کبھی کوئی معنی رکھتی ہیں اور وہ اس سرمائے کا تخلیقی شعور رکھتا ہے تو پھر اس کو برقرار رکھنا تخلیق و تنقید کا سب سے بڑا فرض ہے ۔ کیونکہ تخلیقی روایات اور اس کے شعور سے تہی معاشرے میں اگران روایات کا ادراک تنقید نہیں کرے گی تو وہ پھر کیسے اپنے اس مجموعی تخلیقی شعور اور اردو ادب کے تشخص سے ہم آہنگ ہو گا جس کو سلیم احمد سرسید تحریک کا شکار بتاتے آئے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ان بنیادی سوالوں سے منھ پھیر کر صرف افتخار جالب اور ضیا جالندھری کی شاعری کے تجربہ کو اپنا موضوع بنا لینا اور اس لئے بنا لینا کہ کہیں وہ جدیدیت کے مخالف نہ سمجھ لئے جائیں ، تخلیقی شعور کا کوئی خوشگوار اور صحت مند اقدام نہیں ۔ لیکن جدیدیت کی اس بدنصیبی کو کیا کیا جائے کہ حالی سے لے کر سلیم احمد تک سارے نقادوں کی پوری سعی و کوشش کے باوجود کم از کم مجھے دلی سے لے کر غالب اور یہی نہیں بلکہ سرسید کے بعد بھی اقبال سے لے کر فراق تک وہ سارا سرمایۂ شعر جو اردو کی تخلیقی روایات اور اس کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتا ہے ، اس شاعری اور تنقید سے زیادہ قابل افہام زیادہ بامعنی معیاری اور تخلیقی و جمالیاتی بڑائیوں سے زیادہ بہرہ ور معلوم ہوتا ہے جو کسی غیر تخلیقی منشور یا کسی جدید کلیہ سے ظہور میں آیا ہے ۔ کیا اس کو ان نقادوں کی ناکامی نہیں کہا جا سکتا ۔ ؟ یہ اردو ادب کا کتنا بڑا المیہ ہے کہ اردو تنقید کی ساری بیساکھیوں اور غیر تخلیقی امداد اور رسد کے باوجود اردو تخلیق ایک مٹھی بھر قدبھی نہیں بڑھا سکی ہے ۔

اس سے پہلے کہ میں اپنی بات ختم کروں مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ ہمارے تخلیقی زوال کی تکمیل میں اُن درس گاہوں اور تدریسی اداروں کا بہت بڑا ہاتھ ہے ۔ جن میں ادبی اور تخلیقی شعور کی تربیت کے فرائض ایسے معلمین انجام دیتے رہے ہیں ۔ جو تخلیقی عمل کے فطری رشتوں سے نابلد اور اس مسخ شدہ ادبی مذاق کے وکیل تھے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے ۔ ان معلمین کی کثیر تعداد ان غیر تخلیقی افراد پر مشتمل ہے جنھوں نے اپنی تنقید اور تحقیق سے اردو ادب کو اس کے تخلیقی عوامل اور اس کے مجموعی شعور و ادراک سے محروم کرنے میں بڑا حصہ لیا ہے ۔ جیسے جیسے یہ زوال بڑھتا گیا معلمین کی ہر نئی کھیپ کسی نہ کسی تخلیقی کڑی کو گم اور اردو ادب کے افہام و تفہیم سے دوری پیدا کرتی چلی گئی جس کا نہایت مہلک نتیجہ آنے والے نئے تخلیقی اذہان پر اتنے منفی طور پر اثر انداز ہوا کہ آج کا نیا شاعر اپنے ادب کے شعور سے بھی بیگانہ ہو گیا اور اپنے تخلیقی سر چشموں سے محروم ہو کر غیر تخلیقی ، جھوٹے ، مصنوعی اور مضحکہ خیز ذہنی عمل کو تخلیقی عمل سمجھنے لگا ۔ جس کا ثبوت ہماری آج کی جدید شاعری ہے ـــــ تخلیق اور تنقید کے اسی زوال کی بنا پر ہمارے یہاں تخلیقی اہلیت اور صلاحیت کے کوئی معنی نہیں رہے اور ہر شخص خود ایک معیار اور ایک دبستان بن گیا ۔ جس کے سامنے نہ کوئی تخلیقی معیار ہے اور نہ اہلیت و صلاحیت کا کوئی تصور ۔ صرف اس کا اپنا وجود ہی ان سارے تقاضوں کے لئے کافی و وافی سمجھا جاتا ہے ـــ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ موجودہ اردو ادب اپنے زوال اور انحطاط کی آخری سیڑھیاں طے کر رہا ہے ۔ اگر اشاعت کی اتنی سہولتیں میسر نہ ہوتیں اور اشاعتی اداروں کو اپنا پیٹ بھرنا نہ ہوتا تو موجودہ ادیب اپنی تحریروں پر ادب کی تہمت تراشتے نظر نہ آتے ۔

اگر یہ دور واقعی فطری طور پر تخلیقی زوال کا دور ہوتا تو ہمیں اس پر شرمندہ یا مایوس ہونے کی بھی چنداں ضرورت نہیں تھی کیونکہ دنیا کے ہر ادب کی تاریخ میں ایسے ادوار بارہا آئے ہیں اور کوئی زبان ایسی خوش قسمت نہیں جس میں ادبی دور یکساں تخلیقی معیار برقرار رکھ سکا ہو ۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ اردو ادب کا یہ زوال فطری نہیں بلکہ جبری اور مصنوعی ہے

جس کی سب سے بڑی ذمہ داری ہماری تنقید کے اس غیر فطری اور غیر تخلیقی عمل اور رویہ پر عائد ہوتی ہے۔ جو مولانا حالی سے سلیم احمد تک تقریباً ۵۰ سال جاری رہا ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ تنقید اپنے اس غیر فطری اور غیر تخلیقی رویوں کا کفارہ ادا کرے اور اپنا وہ فریضہ ادا کرے جس سے وہ حقیقی معنوں میں عبارت ہے۔ تاکہ آج کے ادب کو اُردو کے تخلیقی عوامل اور اس کے ادراک و شعور کے ان سرچشموں سے پھر سیراب ہونے کا موقع ملے جو اُردو کے مجموعی تخلیقی شعور، منفرد شخصیت، مجموعی اکائی اور تخلیقی محرکات کے ضامن ہیں۔ تاکہ ہمارا نیا تخلیقی ذہن اپنا اصل جوہر پہچان سکے اور ایک بار پھر زندگی سے بھرپور اور زندہ و تازہ خیالات سے مزین تخلیقی سفر شروع کیا جا سکے۔ یہ آج بھی ممکن ہے بشرطیکہ ہم سب اُردو کی تخلیقی روح کے اس چیلنج کو قبول کرنے کی جرأت اور اہلیت رکھتے ہوں جس کو اب تک پورے اُردو ادب میں صرف محمد حسن عسکری نے قبول کیا ہے۔

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

زاویے

اُرْدُو نثر کے مسَائِل

(ڈاکٹر شوکت سبزواری)

نثر کے مقابلے میں نظم کو قبول عام حاصل تھا ۔ اس کا مطالعہ کسی قدر دلچسپی اور شوق سے کیا گیا ۔ اس لئے شعر کے مسائل زیادہ سامنے آئے اور ان پر طول طویل بحثیں بھی ہوئیں ، لیکن اس کا یہ مطلب لینا صحیح نہ ہوگا کہ نثر کا سرے سے کوئی مسئلہ ہی نہیں ۔ نثر کے بھی مسائل ہیں ، اور خاصے مشکل اور اہم مسائل ہیں ۔ جن کا حل کیا جانا یا کم سے کم زیر بحث آنا اردو ادب کی بہتری کے لئے ضروری ہے ۔ نثر کے مسائل نثر کی مختلف قسموں میں بانٹ دئے گئے ہیں ۔ مثلاً تحقیق کے مسائل تنقید کے مسائل ، ناول کے مسائل ، ڈرامے کے مسائل یا انشائیہ اور مقالہ نگاری کے مسائل وغیرہ وغیرہ ۔ خود نثر کے اپنے مسائل بھی ہیں جن کا تعلق نثر ۔ اور صرف نثر سے ہے اور یہ قریب قریب اسی نوعیت کے ہیں جس نوعیت کے مسائل نظم یا شعر کے ہیں ۔ میرے خیال میں ان پر نثر کی گوناگوں اقسام سے الگ بحث ہونی چاہئے ۔ تاکہ نثر کی حقیقت اور اہمیت ادب کی ایک جداگانہ صنف کی حیثیت سے واضح ہو سکے ۔

نثر ادب کی ایک بڑی بے جھجک ہمہ گیر اور جامع حیثیات صنف ہے جو نظم سے کم عمر ہونے کے باوجود کم عیار و کم مقدار نہیں ۔ نظم بے شبہ نثر سے پہلے وجود میں آئی اور نثر نے اس کے بعد غالباً اس وقت آنکھیں کھولیں جب قوموں نے شائستگی کی طرف قدم بڑھایا ۔ جذبے کی دھوپ ڈھلی اور عقل کا سکون آفریں سایہ چھایا ۔ کچھ تو اس کم عمری کی وجہ سے اور کچھ اس وجہ سے کہ ادب کا رشتہ جذبے اور احساس سے ہے نظم نثر پر چھا گئی اور نثر کو نظم کا رنگ دیا جانے لگا ، اردو میں خصوصیت کے ساتھ نظم و نثر کے اسالیب میں فرق نہیں کیا جاتا ۔ ادب میں اس نثر کو جگہ دی جاتی ہے جس میں نظم کا گداز ، اس کی رنگینی و رعنائی ، مبالغہ آرائی اور تخئیل کی کارفرمائی ہو ۔

نظم کا مزاج نثر کے مزاج سے مختلف ہے ۔ ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ نظم تخلیق ہے اور نثر تعمیر ۔ مزاج کا یہ فرق ادب کی ان اصناف میں جلوہ گر ہونا چاہئے ۔ ویسے تو نظم و نثر دونوں کا تعلق الفاظ اور ان کی در و بست سے ہے ۔ لیکن نظم میں الفاظ خیالات کا پیکر نہیں پرتو ہوتے ہیں جو ذہن کی سطح پر اس طرح ابھرتے ہیں جیسے پانی کی سفید چادر پر نقرئی بلبلے یہاں بقول اقبال لفظ و معنی میں جان و تن کا سا تعلق ہوا کرتا ہے ۔

ارتباط لفظ و معنی ارتباطِ جان و تن

لفظ و معنی کے اس شدید بندھن کی وجہ ہی سے غالباً شعر کو ایک زبان سے دوسری زبان میں آسانی کے ساتھ منتقل نہیں کیا جا سکتا

قالب بدلا جا سکتا تو شعر کی روح کو بھی ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کیا جا سکتا۔

اس کے مقابلے میں نثر لفظوں کی معماری گری ہے۔ نثر نگار الفاظ کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ آگے پیچھے رکھ کر خیال کی عمارت تیار کرتا ہے۔ نظم میں اِرسال ہوتا ہے اور نثر میں اظہار، اظہار کا تقاضا ہے کہ نثر واضح، روشن اور سہل الحصول ہو۔ نثر کی فصاحت اور روشنی اس کی سرشت ہے۔ جس قدر نثر میں وضاحت ہوگی اسی قدر وہ موثر سمجھی جائے گی اور اس میں تلوار کی کاٹ کی کیفیت نظر آئے گی۔ نثر سادہ، بے ساختہ اور آسان ہونی چاہئے۔ نثر کی سادگی اور بے ساختہ پن یہ ہے کہ الفاظ عام فہم اور ترکیبیں قریب المآخذ ہوں۔ نیز اسلوب بول چال کے قریب ہو۔ لفظوں کی غرابت اور ترکیب کا الجھاؤ جسے اصطلاح میں تعقید کہتے ہیں، نثر میں زیادہ معیوب ہے۔ محاورے اور اہل زبان کی گفتگو یعنی روزمرہ کا تتبع ہونا چاہئے۔

اردو میں اس کے اپنے الفاظ بھی ہیں اور فارسی و عربی الفاظ بھی جن سے تحریر کی زبان نے تقریر کی زبان کے مقابلے میں زیادہ استفادہ کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نثر میں عربی فارسی کلاسیکی الفاظ کتنے استعمال کئے جائیں۔ ان کا اور اصلی اردو الفاظ کا تناسب کیا ہو۔ عربی فارسی ترکیبیں برتی جا سکتی ہیں یا نہیں۔ بصورت اثبات کس قسم کی ترکیبیں برتی جائیں اور کس حد تک۔ عربی الفاظ کی جمع عربی قاعدے سے بنائی جائے یا اردو قاعدے سے اور اگر عربی قاعدے سے بنائی جائے تو اس کی کہاں تک کھپت ہے یعنی کس مقدار میں عربی جمعیں اردو نثر میں کھپائی جا سکتی ہیں کہ اس سے اردو کا مزاج اور اردو نثر کا منہاج متاثر نہ ہو۔

اس سلسلے میں طویل جملوں کا سوال سامنے آتا ہے۔ جملوں کی طوالت دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ متعدد سادہ اور مفرد جملے ایک دوسرے سے جوڑ کر شیطان کی آنت کی طرح جملوں کی ایک لمڈوری بنا دی جائے۔ ہرچند جملوں کی اس لمڈوری سے خیال کی وضاحت مجروح نہیں ہوتی لیکن یہ انداز نثر کی بناوٹ کے لئے کچھ ناسازگار سا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ بہت سے جملوں کو ملا جلا کر اور ایک دوسرے میں پھنسا کر عبارت کا تانا بانا تیار کیا جائے۔ میرے خیال میں یہ روش تحریر نثر کے سیدھے سادے مزاج اور بے ساختہ پن سے ہم آہنگ نہیں، نثر کی وضاحت اور اس کی روشنی پر اس کا ناگوار اثر ہوتا ہے یہ روش اردو نثر کو زیب نہیں دیتی۔ اس سے اجتناب کیا جائے اور کسی مغربی زبان کے نثری نمونوں کی تقلید میں اردو جیسی خالص مشرقی زبان کی نثر کا یا خود زبان کا حلیہ بگاڑنے کی نازیبا کوشش نہ کی جائے جس طرح ذہن میں خیال پارہ پارہ ہو کر آتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح پارہ پارہ جملوں میں اسے ادا کر دینا چاہئے۔

کسی زمانے میں فارسی نثر کے زیر اثر متوازن فقرے اسی طرح نثر میں استعمال کئے جاتے تھے جس طرح ایک شعر کے دو مصرعے ہوتے ہیں اور متوازن فقروں کے آخر میں ہم وزن الفاظ یعنی قوافی رکھے جاتے تھے۔ جنھیں سجع کہا جاتا تھا۔ متوازن فقروں والی نثر جس کے آخر میں سجع ہو مسجع کہلاتی تھی۔ ہم وزن فقروں والی نثر کو جس میں سجع نہ ہو مرجز کہتے تھے، ایک تیسری قسم جس کے ہر لفظ میں سجع ہوتا تھا مرصع کہلاتی تھی۔ ان محاسن کے علاوہ نظم کی طرح نثر کو صنائع بدائع یعنی لفظی اور معنوی محاسن کے بھاری بھرکم زیوروں سے گراں بار کیا جاتا تھا۔ آج نظم میں بھی ان چیزوں کو غیر ضروری تکلفات ٹھہرا کر ترک کیا جا رہا ہے اس لئے میں سمجھتا ہوں کہ اب یہ تکلفات نثر کے مسائل نہیں ہیں نثر کے سلسلے میں ان کا ذکر شاید بے محل ہو۔ البتہ یہ مسئلہ ضرور بحث کے قابل ہے کہ نثر میں استعارات اور

تشبیہات کا کیا مقام ہے ۔ نثر میں ان کو کیا درجہ دیا جائے ۔

میں استعارہ اور تشبیہ کو ادب کا زیور نہیں سمجھتا، حسن سمجھتا ہوں ادب کا مقصد ارسال و ابلاغ ہے۔ اگر استعارے یا تشبیہ کی مدد سے ارسال و ابلاغ کو موثر تر بنایا جا سکتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ نثر کو جو ابلاغ کا موثر ترین ذریعہ ہے، بیان کے ان حسین ترین اسالیب سے محروم رکھا جائے البتہ ان اسالیب کو نثر میں فنکارانہ سے زیادہ حسن کارانہ طور سے برتنے کی ضرورت ہے جس کی تشریح کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے ۔ اور یہ چند سطریں اس کی متحمل نہ ہو سکیں گی۔

ہمارے ادب کے بعض مسائل

(پروفیسر مجتبیٰ حسین)

بغیر کسی تمہید کے مختصراً یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ دنیا بھر کے ادب کا ہمیشہ سے ایک ہی مسئلہ رہا ہے ، اظہار اور ابلاغ ۔ مختلف ادوار کے ادب کی مختلف نوعیتیں ، خصوصیات ، اسالیب ، تجربات ، درجات اور جہات اسی سے مرتب اور متعین ہوتے ہیں ۔ ادیبوں نے اپنے اپنے دور میں اپنے مخصوص سماج اور اپنے مخصوص مزاج کے مطابق کیا سوچا ہے ، کیسے سوچا ہے یا انھیں کیسے سوچنا چاہیے تھا اور کیا سوچنا چاہیے تھا یہ تمام باتیں اظہار اور ابلاغ کی قوت جرأت اور نوعیت کے ذریعے ہی سے سامنے آتی ہیں اور طے کی جا سکتی ہیں ۔ ادیبوں کے تمام تجربات آخر کار اظہار اور ابلاغ ہی کی منزل کے جویا رہتے ہیں ۔ طریقۂ اظہار ہی ان کی ذہنی اور جذباتی کیفیت ، بلندی یا پستی اور فنی اکتسابات کو متعین اور منکشف کرتا ہے ۔ یہ طریقۂ اظہار روایتی بھی ہو سکتا ہے اور غیر روایتی بھی ، ثقہ بھی ہو سکتا ہے اور غیر ثقہ بھی مرتب اور منظم بھی ہو سکتا ہے اور غیر مرتب اور غیر منظم بھی ، اس میں داخلیت کا غلبہ مل سکتا ہے اور خارجیت کا بھی یا دونوں کا امتزاج پایا جا سکتا ہے ، یہ واضح اور براہ راست ہو سکتا ہے ۔ مبہم اور مہمل بھی ہو سکتا ہے ، شاعر اور ادیب خود کو اس لبادے میں اس طرح چھپا سکتا ہے کہ کوئی اسے پہچان نہ سکے یا پھر "بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش" والی بات صادق آسکتی ہے ۔ ادیبوں اور شاعروں نے اپنے دور کے شعور کو کس طرح اپنا کر اسے تخلیقی زندگی بخشی ہے یہ چیز بھی ان کے طریقۂ اظہار ہی سے دریافت کی جا سکتی ہے اور انھوں نے کس طرح اس شعور کی نفی کی ہے اس کا پتہ بھی ان کے طریقۂ اظہار ہی سے چل سکتا ہے ۔ اس کے معنی فن برائے فن نہیں ہیں ۔ اس کے معنی اپنی ذات اور شخصیت کا اظہار یا اخفا ہے ۔ اسی سے ادیب اور شاعر کی اہمیت اور اس کی تخلیق کے ہنگامی یا وقتی ، فانی یا غیر فانی ہونے کے امکانات کا جائزہ لیا جا سکتا ہے ۔ ادب کے اچھے یا برے ہونے کا انحصار اسی پر ہے ۔

کسی بھی قدیم یا جدید ادیب و شاعر کی تخلیق کی اہمیت اور اس شاعر اور ادیب کے ذہنی رویے ، معاشرتی تجربات اور شعور کو ناپنے کا واحد ذریعہ اس کے طریقۂ اظہار کا جائزہ لینا ہے ۔ اسی سے ہم اس نتیجے پر بھی پہنچ سکتے ہیں کہ لکھنے والا فن برائے فن کے مرمریں حصار میں خود کو پوشیدہ کئے ہوئے ہے یا زندگی کے کھلے ہوئے میدانوں میں سانس لے رہا ہے جہاں پھول اور کانٹے نشیب و فراز ، جہالت و علم ، جمود و انقلاب دونوں ہیں ۔ ریختہ اور ریختی دونوں کی منزلیں اور درجات اسی سے متعلق ہیں ۔ فیض اور میرا جی کی شاعری کی قدر و قیمت کو منوانے اور پہچاننے میں

اسی کا ہاتھ ہے۔ میر، سودا، غالب، انیس، اقبال اور جوش کی ساری بزرگی کی کلید اظہار اور ابلاغ ہی میں موجود ہے جدید اور جدید ترین شعراء اور ادبا کے تمام تر جدید تجربات، علامت پسندی، آسمان یا زمین سے وابستگی، لفظ تراشی، زمانہ شناسی اظہار اور ابلاغ ہی کے محور پر گھومتی ہے۔ ادیب اور قاری کے درمیان مختلف قسم کے رشتوں کا تعین بھی اسی اظہار اور ابلاغ کے مسئلے سے ہوتا ہے۔ ادیب کا اپنے دور کے مسائل اور آدمیوں سے کوئی ربط ہے یا نہیں یا اگر یہ ربط ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے اور اگر نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے۔ اس کی تخلیقات کو پسند کرنے یا ناپسند کرنے کے معیار کیا ہیں۔ یہ تمام امور طریقۂ اظہار کے ذریعے ہی سے سمجھے اور سمجھائے جا سکتے ہیں، اسی کے سہارے ہم لکھنے والے کے تمام معاشرتی روابط اور ذہنی کیفیات کو سمجھ اور پرکھ سکتے ہیں ہر دور میں ادب کا یہی ایک مسئلہ رہا ہے۔ پاکستان میں بھی ادب کا یہی مسئلہ ہے اور رہے گا۔ ادیب اپنے مطالب کے اظہار کی قدرت اور جرأت رکھتا ہے یا نہیں۔ رکھنا چاہتا ہے یا نہیں؟ اُردو ادب ہو یا بنگلہ ادب، سندھی ادب ہو یا پشتو ہو یا کوئی اور علاقائی ادب ہو۔ سب کی بقا یا فنا کا تعلق اسی ایک مسئلے سے ہے۔ باقی مسائل کے حل کے لئے، سمپوزیم، مذاکرے مباحثے، اخبارات، رسائل، ثقافتی اور تعلیمی اداروں اور سرکاری و نیم سرکاری اور غیر سرکاری اداروں کی ملازمتیں اہل ثروت کی سرپرستی، انعامات واکرام، ریڈیو اور ٹیلی ویژن، ثقافتی تبادلوں اور رابطوں کے بہانے مختلف علاقوں اور ملکوں کے سیر سپاٹے بڑے مفید اور آزمودہ نسخے ہیں اور اگر ان نسخوں سے کام نہ چلے تو رائٹرز گلڈ موجود ہے جو مہد سے لحد تک کے انتظامات بحسن وخوبی انجام دے سکتی ہے۔ اور اگر ان تمام باتوں کو آپ غیر عالمانہ اور غیر ادبی سمجھ رہے ہیں تو پھر ہزار بار کے دُہرائے ہوئے جملوں اور فقروں کو اپنی استعداد اور فہم کے مطابق ایک بار پھر دُہرا دیجئے۔ یعنی موضوع ہے ــ پاکستانی ادب کے مسائل ــ اب چونکہ اس پر کچھ لکھنا ہے ــــ تو پھر یوں سمجھئے کہ کم و بیش ہمارے خیالات ان مراحل سے گزر سکتے ہیں:

۱۔ اولاً تو لوگوں کو گرمانے کے لئے یہ بحث چھیڑی جا سکتی ہے کہ "یہ پاکستانی ادب کیا ہے، اس کے مضمرات کیا ہیں! بات اردو ادب کی ہے یا بنگالی ادب کی ہے؟ یا کسی اور ادب کی۔ یا مجموعی حیثیت سے پاکستانی ادب کی۔

۲۔ پھر ان تنقیحات کو صاف کر لینے یا قائم کر لینے کے بعد پاکستان کے پس منظر، پاکستان کے قیام پاکستان کے وجود اور نظریۂ پاکستان سے بحث کیجئے پاکستانی ثقافت کی توجیہات کیجئے اور ادب میں ان تمام اثرات کو تلاش کیجئے۔

۳۔ اس کے بعد پاکستان کی مختلف زبانوں کے میل ملاپ کی بات کیجے۔ اگر آپ اردو کے حامی ہیں تو یہ بتائیے کہ اُردو کسی زبان کی مخالف نہیں ہے اور تمام زبانوں کے فروغ کی دل سے خواستگار ہے اور ان زبانوں کے الفاظ کو اپنے مزاج کے مطابق اپنانے پر تیار ہے۔ یا اگر آپ کسی دوسری زبان کے حامی ہیں تو بھی انھیں تمام باتوں کو دہرا دیجیے۔ یہ فارمولا یکساں طور پر ہر زبان پر چسپاں ہو جاتا ہے۔

۴۔ اس کے بعد مختلف زبانوں کے اُدبا کی کانفرنسوں اور اجتماعات کی تحریک اور بندوبست کی بات کیجئے۔ سہ تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہئے۔

۵- پھر ادیب کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی کشمکش کی حسب توفیق تشریح، توضیح اور تجزیہ کیجیے، انھیں سلجھانے کی راہیں بتائیے یا نکالئے - عالمی جدوجہد کا تذکرہ کیجئے - ادیب کی ذمہ داریوں یا غیر ذمہ داریوں کے نزاعی مسائل چھیڑئیے - اور اپنے افکارِ عالیہ کو چھاپنے یا چھپوانے کے لئے ناشر یا اخبارات کا سہارا لیجئے۔ اور اگر خدا توفیق دے اور حالات ساز گار ہوں تو صحافت اور ادب کے فرق کو ہمیشہ کے لئے ختم کر کے ادبی میدان کو اور زیادہ وسیع اور کشادہ کیجیے -

۶- جب ان تمام مسائل سے جی بھر کے نپٹ لیجئے تو پھر ارسطو یا ابن رشیق سے لے کر آج تک کے عالمی ادبا، شعراء اور مفکرین کے حوالے دے کر ادبی مسائل کو حل کرنے کی سعی فرمائیے - ادب کے مختلف نظریات کو از سر نو پیش کر کے اپنے علم و فضل سے ہمارے ذہنوں کو بیدار کر دیجئے -

غرض کہ پاکستانی ادب کے مسائل کے توسط سے بے شمار باتیں کی جا سکتی ہیں - یہ تمام باتیں ظاہر میں بہت فکر انگیز ولولہ خیز اور گرہ کشا ہوں گی، مل جل کر سوچنے سے بہت سی نئی باتیں سامنے آتی ہیں، بہت سی پرانی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں، اس سے انکار کی مطلق ضرورت نہیں ہے۔ یہ تمام باتیں یہ تمام مسائل اپنی جگہ درست اور توجہ طلب ہیں، لیکن ہر زمانے کا ادب اپنے طریقۂ اظہار ہی سے پہچانا جاتا ہے اور ممتاز اور محترم سمجھا جاتا ہے - ادیب کی تمام فنی اور ذہنی لطافتیں اور باریکیاں، گہرائی اور گیرائی اس کے ذریعے سے سامنے آتی ہے - ادیب کی انفرادی اور مزاجی نوعیت سے قطع نظر اس کا ایک معاشرتی پہلو بھی ہے - سیاسی اور معاشرتی حالات ادیب کو طاقت گفتار دیتے ہیں یا سلب کر لیتے ہیں، ادیب اپنی فکر اور نقطۂ نظر کے اظہار میں خائف ہے یا نڈر ہے۔ وہ پس و پیش سے کام لے رہا ہے یا کھل کر کہہ رہا ہے - یہ تمام امور کسی بھی دور کے ادب یا ادیب، کو ابھارنے یا گرانے میں سب سے نمایاں کام انجام دیتے ہیں -

بادشاہ کی سواری گزر رہی تھی میر تقی میر نے منہ پھیر لیا - "انشا یہ کون شخص ہے ؟ جس کی تمکنت نے اُسے اٹھنے بھی نہ دیا"، "جناب عالی یہ وہی گدائے متکبر ہے - جس کا ذکر حضور میں اکثر آیا ہے - گزارے کا وہ حال اور مزاج کا یہ عالم - آج بھی فاقہ ہی سے ہو گا"

پاکستانی یا کسی بھی ملک کے ادیب یا ادب کا مسئلہ جھوٹی فلسفہ طرازیوں سے ہٹ کر اس قسم کی حکایتوں سے کچھ حاصل کرتے رہنا بھی ہے - اس کے بغیر اظہار اور ابلاغ ایسے لفظ بن جائیں گے جو کبھی شرمندۂ معنی نہ ہوں گے پاکستانی ادب جراتِ اظہار کی کشمکش میں مبتلا ہے۔

مسئلوں کا مسئلہ

(سلیم احمد)

ادب کے مسائل کی یوں تو جتنی لمبی فہرست جی چاہے بنا لیجئے لیکن اس وقت ادب کا سب سے بڑا مسئلہ خود ادب کو برقرار رکھنا ہے۔ اس بڑے مسئلہ کے کچھ چھوٹے چھوٹے پہلو بھی ہیں۔ مثلاً ادب کے معیار کو قائم رکھنا۔ اچھے اور معیاری ادب کے تناسب کو بڑھانا۔ اچھے اور برے، بے جان اور جاندار ادب میں فرق و امتیاز کی حس کو عام کرنا وغیرہ۔ اب چونکہ ادب خود بخود پیدا نہیں ہوتا بلکہ اسے کچھ لوگ پیدا کرتے ہیں۔ یعنی ادیب، تو ادیبوں کے مسائل بھی ادب ہی کے مسائل بن جاتے ہیں۔ ادیبوں کے مسائل کے دو پہلو ہیں۔ ان کے کچھ مسائل تو وہی ہوتے ہیں جو عام آدمیوں کے ہوتے ہیں، مثلاً کھانا، کپڑا، مکان، روزگار وغیرہ، اور دوسرے مسائل وہ ہیں جن کا وہ لکھنے والے کی حیثیت سے سامنا کرتے ہیں۔ مثلاً اس کے پڑھنے والوں کا عام تعلیمی معیار، جس زبان میں وہ تخلیق کرتا ہے اس میں اچھے صحت مند ادب کی روایت کی موجودگی۔ معاشرہ میں ادب کی عام قبولیت۔ یہ سب مسائل مل جل کر بالاخر ادب کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور ادب اچھے معیاری ادب کی تخلیق کے امکان کو کم یا زیادہ کرتے ہیں۔

پہلے ہم آدمی کی حیثیت سے ادیب کے مسئلہ کو دیکھیں گے۔

میرا پہلا سوال یہ ہے کہ کیا ہمارے معاشرے میں ادب کو ایک پیشہ کے طور پر اختیار کیا جا سکتا ہے۔ یعنی کیا ادیبوں کے لئے ممکن ہے کہ وہ صرف اپنے ادب کے ذریعہ باعزت زندگی بسر کر سکیں۔ یہاں میں ادب کی تعریف میں ان چیزوں کو شامل نہیں کرتا جو ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اخبارات کی فرمائشوں پر لکھی جاتی ہیں۔ یہ چیزیں اگر ادیب خود لکھنا چاہے اور ان میں وہی لکھے جو وہ لکھنا چاہتا ہے تب تو دوسری صورت ہے، لیکن عملاً ایسا نہیں ہوتا۔ منٹو فرمائشی تحریروں کو سیٹھ کا مال کہتا تھا۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن اور اخبارات میں ہم جو کچھ لکھتے ہیں اس کی یہی حیثیت ہوتی ہے۔ ان سے ہمیں جو مالی فائدہ ہوتا ہے یا اشتہاروں اور اخباری سرخیوں میں اپنا نام یا تصویر چھپی دیکھ کر جو تسکین ہوتی ہے وہ تو خیر ایک چیز ہے۔ لیکن ان میں سے کتنی ایسی چیزیں ہیں جنھیں ادیب خوشی اور فخر سے اپنا کہہ سکے۔ تاآں وقتیکہ ان میں سے کسی کو دنیا میرے آگے یا دنیا مرے پیچھے کا خبط نہ ہو جائے۔ یہ چیزیں ظاہر ہے کہ ادب نہیں ہوتیں۔ اس لئے ادیب اگر ان سے کچھ حاصل کرتا ہے تو اس کی حیثیت وہی ہوتی ہے جو وہ کوئی دوسرا کام کر کے حاصل کرتا —— چنانچہ سوال اب بھی اپنی جگہ ہے۔ کیا ہمارا ادب، ادب کی حیثیت سے ہمیں اتنا کچھ دے سکتا ہے کہ ہم کچھ اور کئے بغیر باعزت طور پر زندہ رہ سکیں اور ادب کو ایک ہمہ وقتی کام کی حیثیت سے اختیار کر سکیں۔

یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیئے اور بار بار دہرانی چاہیئے ۔ ادب ایک ہمہ وقتی مصروفیت ہے ۔ دنیا میں کوئی بھی قابلِ قدر کام اس وقت تک نہیں کیا جاسکتا جب تک کرنے والا اس میں اپنی بہترین صلاحیتوں کو صرف نہ کرے پورا وقت نہ دے اور جنون کی حد تک اس کی تکمیل میں نہ لگ جائے ۔ ادب اس کلیہ کا استثنیٰ نہیں ہے ۔ ادب پیدا کرنے کے لئے بھی یہ شرطیں ضروری ہیں اور یہ شرطیں اس وقت تک پوری نہیں ہوسکتیں جب تک ادیب کو اس کا ادب باعزت روز گار کا ذریعہ نہ بن جائے ۔

اس نقطۂ نظر سے موجودہ حالات اتنے ناگفتہ بہ ہیں کہ اس بات پر حیرت کی جانی چاہیئے کہ ہمارے یہاں ادب موجود ہی کیسے ہے ۔ ہمارے بڑے سے بڑے ادیب کی کتاب ہزار دو ہزار سے زیادہ نہیں چھپتی اور یہ ایڈیشن بھی برسوں پبلشروں کے گوداموں میں پڑا سڑتا رہتا ہے ۔ اور اس کا معاوضہ ادیب کو کیا ملتا ہے ۔ ہزار روپیہ ۔ یہ بھی بہت ہے ۔ چار سو ۔ تین سو ۔ دو سو..... اور بہت سی کتابیں "حساب دوستاں در دل" کے حساب سے شائع کی جاتی ہیں ۔ اب ایک اچھی کتاب کی تصنیف میں دو چار سال تو صرف ہوتے ہی ہیں ۔ معاوضہ کی زیادہ سے زیادہ رقم بھی لگائی جائے تو ۱۰ ۔ ۱۵ روپیہ ماہوار سے اوپر کا اوسط نہیں پڑتا ۔ رہ گئے رسالے تو ان میں سے اکثر معاوضہ دینے کی سکت نہیں رکھتے اور صرف ادیبوں کی ادب نوازی پر بھروسہ کرتے ہیں اور جو رسالے معاوضہ دینے کے قابل ہیں ان کی بڑی تعداد دو ماہی یا سہ ماہی رسالوں پر مشتمل ہے جو عملاً سال میں دو تین سے زیادہ نمبر شائع نہیں کرتے ان ضخیم بڑے پیٹ کے رسالوں کا پیٹ بھرنے کے لئے ان میں طویل طویل چیزیں شائع کی جاتی ہیں ۔ جن کا معاوضہ حسب مراتب ۵۰ ۔ ۷۵ ۔ ۱۰۰ روپیہ تک دے دیا جاتا ہے ۔ ادیبوں کو یہ معاوضہ اتنا گرانقدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ چھوٹے پرچوں کی طرف اعتنا نہیں کرتے اور بڑے پرچوں کے انتظار میں چھ چھ مہینے بیٹھے رہتے ہیں ۔ اس کے نتیجہ کے طور پر رسالوں کی ایک اجارہ داری سی قائم ہوگئی ہے ۔ چند مخصوص نام ہیں جو مختلف پرچوں میں نظر آتے ہیں اور پھر ان کی تکرار ہوتی رہتی ہے ۔ ایک طرف تو یہ صورت ہے کہ معاوضہ نہ دے سکنے والے رسالے سسک سسک کر دم توڑ رہے ہیں ، چاہے وہ ساقی اور نگار جیسے رسالے ہی کیوں نہ ہوں جنھوں نے ہماری ادبی تاریخ بنائی ہے اور دوسری طرف گھٹیا فلمی اور نیم ادبی رسالوں میں صرف اس لئے لکھا جاتا ہے کہ وہ معاوضہ دے سکتے ہیں ، چھوٹے موٹے معاوضوں پر گذر اوقات کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کسی منٹو کو شراب کی ایک بوتل حاصل کرنے کے لئے روز افسانہ لکھنا پڑتا ہے ۔ اور کسی کرشن چندر کو کمرشل رائٹنگ کے لئے اتنا وقت ہوجانا پڑتا ہے کہ بلراج مینرا جیسے لوگ اسے غیر ادیب ہونے کا طعنہ دینے لگیں ۔ یہ ہمارے صف اول کے ادیبوں کا حال ہے ۔ اس کے بعد جن لوگوں سے یہ صورت حال برداشت نہیں ہوتی وہ فلموں یا اخباروں کا دروازہ کھٹکھٹاتے ہیں ۔ اور کتنے ساحر ، کتنے مجروح کتنے انتظار حسین ادب کے لئے تلاش گم شدہ کا اشتہار بن جاتے ہیں ۔

ادب کی اس کسمپرسی کے اسباب کیا ہیں ؟ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ہمارے یہاں تعلیم کا اوسط بہت کم ہے اس لئے ادب پڑھنے والوں کی تعداد اور کم ہے ۔ پھر جب پڑھنے والے ہی نہ ہوں تو کتابوں کے پبلشر ، اور رسالے والے بھی کیا کریں ۔ کچھ اور لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ ہمارے عوام کی قوت خرید بہت کم ہے ۔ وہ اپنی مالی پریشانیوں میں اتنے گھرے رہتے ہیں کہ ادب پڑھنے اور وہ بھی خرید کر پڑھنے کی عیاشی کے متحمل نہیں ہوسکتے ۔ یہ دونوں باتیں اگر ٹھیک ہیں

تو پھر ان کی درستی کے لئے عمر خضر چاہیئے ۔ ظاہر ہے کہ ادیب نہ تعلیم کا اوسط بڑھا سکتے ہیں نہ عوام کی قوت خرید میں اضافہ کر سکتے ہیں ۔ مطلب یہ نکلا کہ ادب کو پیشہ یا ہمہ وقتی مصروفیت کے طور پر اختیار کرنے کے امکان سے مایوس ہو جانا چاہیئے لیکن حیرت اس پر ہوتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ تعلیم کے اوسط میں جتنا زیادہ اضافہ ہوتا جاتا ہے ادب پڑھنے والوں کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے ۔ تقسیم ہند کے وقت ہمارا تعلیمی اوسط کیا تھا ؟ بیس سال میں   اس میں کتنا اضافہ ہوا ہے ۔ اعداد و شمار کو سامنے رکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ جس حساب سے تعلیم بڑھی ہے اس حساب سے ادب پڑھنے والے نہیں بڑھے، تو پھر اس بات کا کیا امکان ہے کہ آئندہ سو پچاس سال میں تعلیم کے ساتھ ساتھ ادب کے دن بھی پھر جائیں گے ۔ رہ گئی قوت خرید کی بات تو یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ گھٹیا جاسوسی، جنسی، جرائم اور مار دھاڑ سے بھرپور کتابیں بلیک سے بکتی ہیں ۔ اور بعض ایسے مصنفین موجود ہیں جنھوں نے ان کتابوں سے کوٹھیاں بنوائی ہیں ۔ بارہ پندرہ سال اُدھر کی بات ہے کہ ایک مبتذل نویس نے اُردو کی ایک صف اول کی ادیبہ کو طعنہ دیا تھا کہ ان کی بہترین تصنیف دس سال میں ایک ہزار بھی نہیں نکل سکی جب کہ اس کی کتاب کے چھ مہینے میں دس ایڈیشن نکل چکے ہیں اسی طرح بعض ہلکے پھلکے رسائل جن میں بے شمار الم غلم چیزیں غیر ملکی رسالوں سے ترجمہ کر کے چھاپ لی جاتی ہیں ۔ لاکھ ڈیڑھ لاکھ سے زیادہ چھپتے ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ عوام کی قوت خرید میں اس وقت کیسے اضافہ ہو جاتا ہے .... ؟

عوام کی قوت خرید نہیں قوت انتخاب کمزور ہے
تعلیم کا اوسط نہیں، تعلیم کا معیار ادب کش ہے

اب یہ مسئلہ تو طے ہوا کہ ادیب ادب کو ہمہ وقتی مصروفیت کے طور پر نہیں اپنا سکتے تو پھر کیا ہو ؟ برٹرینڈ رسل نے کسی جگہ لکھا ہے کہ دنیا کے موجودہ حالات میں ادیبوں اور فنکاروں کو ادب اور فن کے ساتھ کوئی اور پیشہ بھی اختیار کرنا چاہیئے یہ ایک ایسا نتیجہ ہے جس پر پہنچنے کے لئے رسل صاحب کے مشورے کی چنداں ضرورت نہیں تھی ۔ ہمارے یہاں عملی صورت یہی ہے کہ ہمارے بڑے بڑے ادیب بھی ادب کو صرف جزوقتی مشغلہ کے طور پر اختیار کرتے ہیں ۔ اور ان کا پیشہ ادب کے علاوہ کچھ اور ہوتا ہے ۔ ادیبوں میں جو پیشے مقبول ہیں ان میں سرفہرست معلمی ہے ۔ اور اس کے بعد صحافت ۔ ریڈیو نویسی یا فلم نویسی ۔ معلمی کا پیشہ ادیبوں کے لئے اتنا برا نہیں کیونکہ اس کا تعلق بہر حال پڑھنے پڑھانے سے ہے ۔ ادیب میں اگر قناعت، لگن اور مستعدی ہو تو دوسرے پیشوں کی نسبت معلمی کا پیشہ اس کے لئے کم سے کم مضرت رساں ہے ۔ لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ادیب بھی بہر حال آدمی ہوتا ہے اور قناعت لگن اور مستعدی کی اقدار معاشرہ کی مجموعی صورت حال سے مشروط ہیں ۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ پورا معاشرہ آسان ذرائع سے روپیہ بٹورنے اور گھٹیا سے گھٹیا ذرائع سے زندگی کی آسائشیں اور سہولتیں حاصل کرنے میں مصروف ہو ۔ اور آپ صرف ادیب سے قناعت، لگن اور مستعدی کا مطالبہ کریں ۔ چنانچہ معلمی کا پیشہ، ایک پیشہ ہونے کے باوجود ادیبوں کو مایوسی، تلخی اور احساس شکست سے نہیں بچا سکتا ۔ انھیں احساس رہتا ہے کہ قدرت نے انھیں جو مخصوص صلاحیتیں دی ہیں، معاشرہ ان سے صحیح کام نہیں لے رہا ہے، اور نہ ان کو ان کا صحیح معاوضہ دے رہا ہے ۔ یہ احساس اس وقت اور شدید ہو جاتا ہے جب سماجی منافقت کی آواز قومی منبروں سے ادب اور ادیبوں کی مدح سرائی کرتی ہے ۔ انھیں فکر و دانش کا مشعل بردار اور علم و حکمت کا امین کہتی ہے ۔ اور ضرورت پڑنے پر انہیں سماجی ذمہ داریوں اور قومی فرائض کا سبق پڑھاتی ہے ۔ خاص طور پر ادیبوں کی نئی نسل میں اس دوغلی

صورت حال سے اتنی تلخی اور بیزاری پائی جاتی ہے کہ قومی مسند درس و ہدایت پر بیٹھنے والے اس کا اندازہ بھی نہیں کر سکتے اب رہ گئے معلمی کے علاوہ دوسرے پیشے تو ان میں اور ادب میں اتنا بُعد المشرقین ہے کہ انھیں اختیار کرنا، ادیب کے لئے خودکشی کرنے کے مترادف ہوتا ہے۔

دوسرے پیشے اختیار کرنے والوں میں جو لوگ ادب کا طوطا پالتے ہیں، ان میں ایک طبقہ نے خاص شہرت اور حیثیت حاصل کی ہے۔ یعنی افسر حضرات۔ میں ان لوگوں میں نہیں ہوں جو افسری اور ادب میں بنفسہٖ کوئی تناقض دیکھتے ہیں۔ دنیا کا کوئی بھی آدمی ادب پیدا کر کے ادیب بن سکتا ہے۔ چنانچہ افسر بھی۔ لیکن ہمارے یہاں صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے نام پر کالا حرف بھی نہیں لکھتے وہ صرف افسری کے بل پر ادیبوں کے ٹھیکیدار بن جاتے ہیں۔ ان نام نہاد افسر ادیبوں میں بیشتر ایسے ہیں جنھوں نے صرف میٹھا برس لگنے پر ادب سے شوق کیا تھا۔ کچھ ایسے ہیں جنھوں نے کوئی سماجی حیثیت یا منصب حاصل کرنے کے لئے کچھ دن ادب کو آلۂ کار بنایا اور پھر اس سے تائب ہو گئے۔ بعض ایسے ہیں کہ ان کا تخلص یا ادبی نام ان پر صرف ایک تہمت بن کر ان سے وابستہ ہے اور اگر ان میں سے کچھ لوگ اچھا برا اب بھی لکھتے ہیں تو اپنی حیثیت اور مرتبہ سے بڑھ کر اس کی داد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ انھیں اس بات پر کوئی شرم نہیں آتی کہ ان کا کوئی مداح یا چاپلوس انھیں غالب سے بڑھا دے۔ یا میر کا ہم رتبہ ثابت کرے۔ وہ اشتہار دلوا کر رسالوں سے اپنے اوپر نمبر شائع کروا لیتے ہیں اور اپنے مفاد پرست خوشامدیوں سے اپنی شامیں منواتے ہیں جن میں انھیں بڑے سے بڑے خطابات سے نوازا جاتا ہے۔ یہ ہر مشاعرہ کی صدارت کرتے ہیں ہر مذاکرہ میں مہمان خصوصی ہوتے ہیں۔ ہر مباحثہ میں حکم بنائے جاتے ہیں۔ غرض کہ شہرت اور پبلسٹی کا کوئی ذریعہ ایسا نہیں ہے جسے یہ اپنی کرسی کے ذریعہ حاصل نہ کرتے ہوں۔ نتیجتاً ان لوگوں کی شہرت ادب کی رسوائی کا باعث بنتی ہے۔ بد مذاقی عام ہوتی ہے اور ادب کا رہا سہا اعتبار بھی زائل ہو جاتا ہے ..... میں ان لوگوں کا ذکر اس مضمون میں نہ کرتا اگر مجھے یہ احساس نہ ہوتا کہ ادب کے یہ جعلی سکے ساز سچے پُرخلوص اور حقیقی ادیبوں کی راہ میں کتنی بڑی رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔

اب رہ گئے وہ ٹوٹکے جو ادیبوں کی امداد، حوصلہ افزائی اور قدردانی کے نام پر کئے جاتے ہیں۔ ان میں ایک بڑا ڈھونگ ادبی انعامات کا ہے۔ اوّل تو زیادہ تر انعامات ابھی یہ اعتبار پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں کہ ان میں خالص ادبی معیار کو پیش نظر رکھا جاتا ہے لوگوں کو اس سلسلہ میں بہت سے شبہات ہیں اور یہ شبہ کرنے کی کئی وجوہ ہیں کہ ان انعامات کی تقسیم میں کئی اور مصلحتوں کو بھی پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ یہ مصلحتیں صرف نظریاتی نہیں ہیں۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کسی خاص قسم کے ادب کو آگے بڑھایا جا رہا ہو۔ اتنا ہوتا تو شاید اعتراض کی زیادہ گنجائش نکلتی۔ لوگوں کا کہنا یہاں تک ہے کہ ان کی تقسیم میں شخصیتوں کے اثر و رسوخ کا بہت عمل دخل ہے۔ اور جو شخصیتیں ایسا نہیں کر پاتیں یا نہیں کرنا چاہتیں وہ بہتر ادب پیدا کرنے کے باوجود انعامات سے محروم رہتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ کسی طرح نہیں ہے کہ جن لوگوں کو اب تک انعامات ملے ہیں ان سب نے اندرون خانہ قسم کی کارروائیوں میں حصہ لیا ہے۔ یقیناً ان میں چند لوگ ایسے بھی ہیں جو شک و شبہ سے بلند ہیں اور جن کی حیثیت ان انعامات کی قدر افزائی کی بھی محتاج نہیں، دراصل اگر ان لوگوں کو یہ انعامات نہ دیئے جاتے تو ان انعامات کو کوئی معقول ادیب تو ٹکے سیر بھی نہ پوچھتا۔ اس طرح ان کے ذریعہ ان انعامات کی تھوڑی بہت ساکھ کو قائم رکھا گیا ہے۔ لیکن کہا جاتا ہے کہ بحیثیت مجموعی ان کی حیثیت روایتی اندھے کی روایتی ریوڑیوں کی ہے جو انھیں کو بانٹی

جاتی ہیں جو ان انعامات سے متعلق لوگوں کے پرائیویٹ معیارات پر پورے اترتے ہیں ۔ ویسے اس قسم کے بیشتر انعامات کی اخلاقی بنیاد انتہائی کمزور ہے ۔ دنیا کے سب سے بڑے انعام نوبل پرائز کی اخلاقی بنیاد یہ ہے کہ یہ ایک اخلاقی فتح کی نشانی ہے اور اپنے بانی کے ضمیر کی بیداری اور تبدیلیٔ قلب کا نتیجہ سمجھا جاتا ہے ۔ اب ہمارے یہاں جو انعامات دیئے جاتے ہیں کیا ان کے بارے میں ادیبوں کو کوئی ایسا جواز حاصل ہے کیا انھوں نے اخلاقی طور پر اس کی تفتیش کی ہے کہ یہ انعامات کیوں دیئے جاتے ہیں ۔ دینے والوں کو ادب سے کیا دلچسپی ہے اور اس دلچسپی کے اسباب کیا ہیں اور ادیبوں کی امداد یا حوصلہ افزائی میں کہاں تک یقین رکھتے ہیں ۔ کس حد تک قابل اعتبار ہیں ، ادیبوں کا مسئلہ اگر صرف پانچ یا دس ہزار روپے کا حصول ہے تو بات ہی اور ہے ، ورنہ ایک آزاد ملک کے باضمیر ادیبوں سے یہ سوال ضرور کیا جاسکتا ہے کہ اس قسم کے سرمائے میں حصہ بٹانا جس پر انھیں پورا اخلاقی ایمان نہ ہو ان کے لئے کہاں تک جائز ہے ۔

یہاں تک گفتگو ادیبوں سے متعلق تھی اب دو چار باتیں تخلیق ادب کے مسائل کے بارے میں کہنا چاہتا ہوں......

...... میرا ارادہ ہرگز نہیں ہے کہ تخلیق ادب کے سلسلہ میں کوئی ٹیکنیکل قسم کی بحث اٹھاؤں یا اس کے جمالیاتی، فنی اور نفسیاتی محرکات کا تذکرہ کروں میری باتیں بالکل سیدھی سادی ہیں اور ایک سادہ سے مفروضہ پر مبنی ہیں، وہ مفروضہ یہ ہے ، ہم موجودہ حالات میں ویسا ادب بھی پیدا نہیں کر رہے ہیں جیسا پچیس تیس سال پہلے پیدا کر رہے تھے ۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادیبوں کے معاشی اور معاشرتی حالات تو پہلے بھی ایسے تھے پھر اس زمانہ میں ایسا ادب کیوں پیدا ہوا اور اب کیوں پیدا نہیں ہو رہا ہے ۔ میرا خیال ہے کہ ادب پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ادیبوں کو اپنے ذریعہ اظہار پر پورا یقین ہو ۔ اس یقین کے دو پہلو ہیں ۔ ایک ادیبوں کی اپنی ذات کی طرف اور دوسرا معاشرہ کی طرف ۔ معاشرہ کی طرف اس کا جو پہلو ہے اس کا تقاضا یہ ہے کہ معاشرہ میں اس ذریعہ اظہار کی قدر اور احترام موجود ہو ۔ اور ادیبوں کی ذات میں اس یقین کے معنی یہ ہیں کہ ادیب اس ذریعہ اظہار کو استعمال کر کے یہ سمجھے کہ وہ ایک قابلِ قدر یا کم از کم بامعنی کام انجام دے رہا ہے ۔ پچیس تیس برس پہلے ادیبوں کو یہ دوہرا یقین حاصل تھا ۔ اس معاشرہ میں ادب کی قدر تھی ، لوگ ادب پڑھتے تھے اور اس بات پر یقین بھی رکھتے تھے کہ ادب کسی نہ کسی طرح ان کی زندگی کو زیادہ بامعنی ، زیادہ بھرپور زیادہ قابلِ قدر بناتا ہے ۔ اسی کے ساتھ ہی ادیب بھی یہ سمجھتے تھے کہ وہ ادب پیدا کر کے اپنی اور دوسروں کی زندگی میں معنی پیدا کر رہے ہیں ۔ مثلاً اقبالؔ اور جوشؔ ادب پر جب بھرپور یقین کی پیداوار ہیں وہ تو اس سے بھی آگے بڑھ کر ادب کے ڈانڈے پیغمبری سے ملا دیتا ہے ۔ اقبالؔ اپنے یقین میں شعر نہیں کہتے تھے قوم کو حیات نو دیتے تھے ۔ اور جوشؔ اور فراقؔ نے بھی ایسے کتنے ہی دعوے کئے ہیں ۔ موجودہ حالات میں ادیب کا یہ یقین دونوں طرف بری طرح ٹوٹا ہے ۔ اسے احساس ہے کہ معاشرہ میں اس کے کام کے کوئی معنی نہیں ہیں ۔ اور خود اپنی ذات میں وہ اتنی سکت نہیں پاتا کہ اس بے مزد پیغمبری کا بار اٹھا سکے ۔

ادب کا وسیلۂ اظہار زبان ہے ۔ ادب تخلیق کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ادیب کو اپنی زبان کی صلاحیت، امکانات اور مستقبل پر پورا یقین ہو ۔ تقسیم ہند کے بعد اس مسئلہ نے ایسی صورت اختیار کی ہے کہ ادیبوں کے یقین کا یہ سرچشمہ بھی خشک ہو رہا ہے ۔ میرزا یگانہ چنگیزی مرحوم نے ایک صحبت میں مجھ سے کہا تھا کہ غالبؔ کو یہ تو یقین تھا کہ شاعری کی قدر آئندہ کی جائے گی ۔ ہم لوگ تو یہ بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ زبان کا مستقبل ہی خطرہ میں ہے ۔ یہ کتنا کرب انگیز اور خوفناک

خیال ہے . . . . . . اور اس خیال کی موجودگی میں کیا اس بات کا کوئی امکان رہ جاتا ہے ۔ کوئی آدمی اپنی پوری زندگی ایک ایسی چیز کے لئے داؤں پر لگا دے جس کا کوئی مستقبل نہ ہو ، زبان کا وجود جب خطرہ میں پڑ جاتا ہے تو پوری قوم کے قوائے فکر یہ مضمحل اور زوال پذیر ہو جاتے ہیں ۔ اور اس کا خطرناک ترین پہلو یہ ہے کہ مسئلہ کے اصل ہولناکی کا اندازہ قوم کے حساس ترین طبقہ کے سوا اور کسی کو نہیں ہوتا ۔ ہمارے ظاہری اور خارجی اعمال جوں کے توں انجام پاتے رہتے ہیں لیکن قوم کے باطن میں ایک ایسا گھن لگ جاتا ہے جو اسے اندر ہی اندر کھوکھلا کرتا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ کچھ سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کے قابل نہیں رہتی ۔ ہمارے یہاں زبان کی ڈانواں ڈول حیثیت ، اس کے مستقبل کے عدم تعین اور قوم کے مجموعی احساس کمتری نے ہمیں ایک ایسی صورت حال سے دوچار کر دیا ہے جس کے آگے ہیئت اجتماعیہ کے زوال کی ہولناک منزلیں منہ کھولے کھڑی ہیں ۔ خدا ہم پر اپنا رحم فرمائے ۔

تخلیق ادب کے سلسلے میں ایک اہم مسئلہ اور ہے ۔ آزادی کا مسئلہ ۔ میں آزادی کا لفظ صرف سیاسی آزادی کے معنوں میں نہیں استعمال کر رہا ہوں ۔ آزادی سیاسی بھی ہوتی ہے ۔ معاشی بھی اور ذہنی اور نفسیاتی بھی ۔ میں نے آزادی کا لفظ ان تمام معنوں میں استعمال کیا ہے ۔ تخلیق ادب کے لئے یہ آزادی اتنی ہی ضروری ہے جتنی سانس لینے کے لئے ہوا ۔ جہاں تک سیاسی آزادی کا تعلق ہے رائٹرز گلڈ کی تاسیس کے موقع پر صدر ایوب نے اپنے پیغام میں ادیبوں سے کہا تھا ۔ اپنے احساس کی دھار کو کند نہ ہونے دیجیے اور ان کی آزادی کی ضمانت والٹیر کے ان الفاظ میں دی تھی کہ میں آپ کے اس حق کے لئے جنگ کروں گا کہ آپ مجھ سے اختلاف کر سکیں ۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اس آزادی کا استعمال کب اور کہاں کہاں ہوا ہے، یہ دیکھنا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم خود آزاد ہونا نہ چاہیں دنیا کی کوئی قوت ہمیں آزادی نہیں دے سکتی ، اور وہ آزادی آزادی نہیں ہے جسے خواہ اصولی طور پر تسلیم کیا جائے مگر جو عمل میں نہ آئے ، ادیبوں کے خود اپنے خوف ہیں ۔ مصلحتیں ہیں ، سمجھوتے ہیں ۔ مفاد ہیں جو احساس کی دھار کو بھی کند کرتے ہیں اور قلم کی کاٹ کو بھی ، خیر ، سیاسی مسائل کی حد تک یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ممکن ہے کہ ادیبوں کو سیاسی صورت حال پوری طرح قبول ہو ۔ لیکن معاشرہ میں اور بھی تو بہت کچھ ہو رہا ہے ۔ یہاں رشوت ہے ۔ اسمگلنگ ہے ۔ چور بازاری ہے ، منافع پرستی ہے ، اقربا نوازی اور دوست پروری ہے ۔ منافقتیں ، جھوٹ اور ریاکاریاں ہیں ۔ ادیب ان کے بارے میں کیا کہتے ہیں ۔ کیا انھیں یہ باتیں بھی قبول ہیں ؟ کیا معاشرے کے بارے میں سچ بولنا ادیب کی ذمہ داری نہیں ہے اور ہاں اپنے بارے میں سچ بولنا ؟ . . . یہ تو بڑی چھوٹی بات ہے !! . . . معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے عمل اور شعور میں آزادی کو محسوس نہیں کرتے ۔ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے ۔ آزادی کا احساس کیسے پیدا کیا جائے ۔ میرا خیال ہے کہ ہم نے پچیس تیس سال پہلے جو ادب پیدا کیا اس میں آزادی کی اس رو کا بہت بڑا حصہ تھا جس کے لئے ہم کئی محاذوں پر جنگ کر رہے تھے ۔ دیکھئے سیاست اجتماعی چیز ہے اور جنس شخصی اور انفرادی ۔ لیکن آزادی کے استعمال سے ہم نے دونوں کے بارے میں سچ بولنا سیکھا ۔ یہ ۳۶ء کی تحریک ادب کا سب سے بڑا کارنامہ تھا ۔ تقسیم ہند کے بعد جب سے حالات بدلے ہم نے آزادی کے جوہر کو کھو دیا ۔ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ ادب میں ایک طرف سیاست پر اظہار خیال بند ہوا اور دوسری طرف ادب میں رومانی خوابوں والے افسانوں کا دور دورہ پھر شروع ہو گیا ۔ مجھے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان دونوں باتوں میں بہت گہرا ربط ہے ۔ ہم ایک طرف سچ بولنا بند کر دیں گے تو دوسری طرف بھی جھوٹ بولیں گے ۔ ایک طرف سوچنے پر پابندی لگائیں گے تو دوسری طرف بھی سوچنے کے قابل نہیں رہیں گے ۔ میرا خیال ہے کہ اس مسئلہ پر ادیبوں کے ساتھ ان تمام طبقوں کو غور کرنا چاہئے جو ادب اور ادیبوں سے کچھ کام لینا چاہتے ہیں ۔

اور ہاں آخر میں ادب کا ایک سب سے بڑا مسئلہ تو رہا ہی جاتا ہے . . . . . . ہمارے ادیب ! جو کچھ نہیں کرنا چاہتے ۔

ہمارے ادب کا مسئلہ

(پروفیسر انجم اعظمی)

آج بھی ادب کا کوئی مسئلہ بنیادی طور پر کل سے مختلف نہیں ہے لیکن ہر عہد کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ بعض باتوں کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور بعض کو نسبتاً کم۔ اس کے علاوہ زندگی کی نئی کڑیوں کی دریافت سے جب لفظ و معنی کا رشتہ ایک بار از سرِ نو استوار ہوتا ہے تو یہ گمان ضرور گزرتا ہے کہ ادب بالکل نیا اور انوکھا روپ دھار رہا ہے حالانکہ اس میں اتنا ہی پرانا پن ہوتا ہے جتنا خود زندگی کی گہری اور اتھاہ بنیادوں میں، اس کے بعد یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر نئے کے کیا معنی ہیں کیا ادب اور زندگی دونوں میں نئے پن کی تلاش بے سود ہے لیکن ادب اور زندگی دونوں کے نئے پن کو ذہن اور آنکھیں پہچانتی ہیں اسی لئے، اس کو بے دلیل بھی مانا جاسکتا ہے اور الفاظ کی نئی تراکیب نئے استعاروں اور نئی علامات سے شعر و ادب میں، اور زندگی کی بدلی ہوئی فضا سے عام زندگی میں نئے پن کی نو بہ نو مثالیں بھی دی جاسکتی ہیں، دلیلیں بھی ڈھونڈی جاسکتی ہیں لیکن زندگی آنکھوں کے سامنے مسلسل متحرک اور ادب ہر آن بدلتا رہتا ہے اس لئے نئے پن کو بے دلیل ماننا ہی درست ہوگا اور تلاش اس پرانے پن کی کرنی چاہئے جو بنیادوں میں ہوتا ہے کہ نہ ملے تو آدمی ادب اور تہذیب کا آدمی نہیں بنتا۔ اسی تلاش کو تہہ میں اترنے کی کوشش بھی کہا جاتا ہے۔ لہٰذا جدید ادب کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ کس کو کتنا جدید سمجھا جائے بلکہ جدید ادب میں یہ تلاش کرنا ہوگا کہ کس کے یہاں انسانی تہذیب کی بنیادوں کا گہرا پرانا پن بھی شامل ہے۔ ماضی کے گہرے شعور کے اسی سنگم پر تجربے کے وہ تیز دھارے حل ہو جاتے ہیں جن سے نئی لہریں ابھر آتی ہیں۔ ادب کا قافلہ آگے قدم اٹھاتا ہے لیکن ان لہروں کی قدر و قیمت پہچاننے کے لئے دھارے کی مخالف سمت میں تیرنا پڑتا ہے تاکہ دھارے کی قوت کا پورا پورا اندازہ ہو سکے۔ ادیب کا کام روایت کی مضبوط بنیادوں پر تجربے کی پوری عمارت کی تعمیر ہے تاکہ ماضی مستقبل کا آئینہ بن جائے، اس مرحلے میں ماضی پرستی اور جدت طرازی کا جنون ایک دوسرے سے زیادہ مختلف نظر نہیں آتے۔ ماضی پرست مستقبل سے منہ پھیر کر اور جدت طراز ماضی سے نفرت کر کے روایت سے کٹ جاتے ہیں اور ادب کا دھارا مہمل گویوں اور نافہموں کو کوڑے کرکٹ کی طرح کناروں کی طرف پھینکتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے یا انھیں دور بے معنویت کی اس سرحد کی طرف بہلے جاتا ہے جو فکر و جذبے اور احساس کی نگاہوں سے ماوراء ہوتی ہے۔

ادب کا بنیادی مسئلہ ادب کی تخلیق ہے تخلیق کا کام مدھم پڑ جائے تو بزم ادب میں دوسرے چراغوں سے

دوستی ممکن نہیں۔ اور یہی کام مشکل ہے۔ شہنشاہ کا استاد ہونا اور بات تھی لیکن غالب ہونا مشکل ہی نہیں بہت مشکل تھا
آزادی کے بعد ادب کے شعبہ میں آہستہ آہستہ ادیب کم ہوتے جا رہے ہیں اور کیریر بنانے والے دوسرے شعبوں کی طرح اس پر بھی قبضہ جما رہے ہیں، یہ صورت حال بالکل نئی نہیں ہے۔ پہلے بھی اکثر ادیب پر غیر ادیب کو، بہتر ادب پر کمتر ادیب کو فوقیت دینے کا رجحان رہا ہے۔ غالب کے مقابلے میں ذوق کو (چند اہل ذوق کے علاوہ) سراہا گیا۔ لیکن آج ادب کا بھی باقاعدہ کاروبار شروع ہو چکا ہے۔ آج سے پندرہ بیس سال قبل ایک صاحب ترقی پسندوں کو ناراض نہیں کرنا چاہتے تھے کیونکہ اس وقت ہر طرف ترقی پسند ہی ترقی پسند تھے۔ آج ان کا رول مختلف ہے اب وہ جدید ادب کے حامی ہیں کیونکہ اس حمایت سے بہتر کیریر بننے کی توقع ہے۔

ایسے ادیبوں کی موجودگی میں خود بخود ادیبوں کے مختلف گروہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب کی کوئی وقعت نہیں بلکہ ساری وقعت اور اہمیت گروہ کی ہوتی ہے وہ ادب کے بجائے اپنی بقا کے لئے گروہ کو ضروری سمجھتے ہیں، اور خلوص، دردمندی، محنت، مطالعہ اور مشاہدہ کی کمی کو اسی گروہ بندی سے پورا کر لینا چاہتے ہیں وہ اس پہلے ادبی حلقوں میں ادب کی قدر و قیمت گھٹانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد نہ کسی ادیب کا احترام باقی رہتا ہے اور نہ اچھے اور معیاری ادب کی تلاش ہوتی ہے۔ یہ کافی سمجھا جاتا ہے کہ فلاں ادیب ہمارے گروہ سے تعلق رکھتا ہے اور اس کی حمایت کر کے لین دین باہمی کے اصول کے تحت ادب میں بھی درجہ اور مرتبہ مل سکتا ہے۔ ادبی شہرت، ادب کی تخلیق کے بجائے ایک دوسرے کا نام اچھال کر حاصل کی جاتی ہے۔ دوستی اور دشمنی کے عام اصول، سیاست اور گٹھ جوڑ کے طریقے اور حربے ادب میں بھی آزمائے جاتے ہیں اور ادبی تخلیق کے سلسلے میں جتنی عالمانہ باتیں ارسطو سے آج تک کہی گئی ہیں انھیں نظر انداز کر کے ادب کو اپنے تعصبات، شہرت کی خواہش اور کیریر بنانے کی ہوس کے سپرد کر دیا جاتا ہے، یہ اور بات ہے کہ ان حالات میں بھی ادب سخت جان ہونے کے سبب زندہ رہتا ہے۔ ادبی تخلیق کا کام جاری رہتا ہے اور کیریر بنانے والوں کی بے اثر آوازوں کے ہجوم میں سنجیدہ، ذمہ دار اور دردمند دلوں کی پکار بھی سنائی دیتی ہے۔

ہمارے یہاں ادیبوں کی ایک قسم ایسی بھی ہے جو اپنے قصور سے ناواقف ہے۔ جن کی ذہانت اور طباعی میں بھی شک و شبہ نہیں ہے۔ یہ لوگ ذہین ہیں کامیاب ہیں اور زندگی گذارنے کے فن سے واقف ہیں لیکن صرف ایک بات سے ناواقف ہیں کہ کامیاب زندگی گذارنے کا فن ہی اس جینیس کا گلا گھونٹ ڈالتا ہے جو ادب کی تخلیق کر سکتا ہے۔ اس کے ہرگز یہ معنی نہیں ہیں کہ ادیب اور شاعر اچھی اور خوبصورت زندگی گذارنے کی تمنا سے اپنے آپ کو محروم کر دیں۔ اس کے یہ بھی معنی نہیں ہیں کہ ادیب اور شاعر اچھی زندگی گذار کر ادب کی تخلیق کرنے کے اہل نہیں رہتے البتہ اچھی زندگی گذارنے کا موقع اسے اس طرح ملنا چاہئے کہ اس میں اس کے دل کی دردمندی ضائع نہ ہو اور اچھی زندگی کی تمنا ادیب اور شاعر کے دل میں ہمیشہ سے غیر ذاتی اور بے غرض انداز میں موجود رہی ہے۔ سب کے لئے خوبصورت زندگی کی آرزو، انسان کے لئے مسرت کی تلاش، اور چپ چاپ زندگی کے زہر کو منھ کر پی جانے کا حوصلہ، انھیں باتوں میں شاعر اور ادیب کا جینیس ان ذہین آدمیوں سے اسے الگ کر لیتا ہے۔ جو بہت ناپ تول کر صحیح قدم اٹھاتے ہیں اور اپنی ذہنی صلاحیتوں سے دل کی دردمندی کا کام بھی لے لینا چاہتے ہیں وہ یہ بات بالکل نہیں جانتے کہ دل کی دردمندی

ساری انسانیت کو سمیٹ کر شاعر کے دل میں ایک عالمگیر قوت کو جنم دیتی ہے اور اسے فرد اور معاشرے کے سارے جھگڑوں سے بلند کر کے انسان کے آفاق درجہ تک پہنچاتی ہے۔ یہیں پہنچ کر وہ ازل اور ابد کو اپنے سامنے پاتا ہے جبکہ ذہین آدمی بیچارہ حال کی سرحدیں پار کر کے ماضی یا مستقبل میں دو قدم بھی اٹھاتا ہے تو اندھیرے میں ٹھوکر کھا کر گر پڑتا ہے کیونکہ اس کے پاس وہ چراغ نہیں ہوتا جو روشنی کی شاہراہ بن کر انسان کو وقت کی قید سے آزاد کر دیتا ہے۔

ادب میں جتنے بھی مسائل اٹھتے ہیں سب کے سب ایک ہی سوال کے گرد گردش کرتے ہیں کہ ادبی تخلیق کی رفتار کسی معاشرہ میں کیسی ہے۔ مسئلہ بنیادی طور پر ایک ہی ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق کا مسئلہ۔ وہ پیچ در پیچ مسائل جو سیاسی معاشی، نفسیاتی، سماجی اور معاشرتی نوعیت کے ہوتے ہیں وہ بھی اسی مسئلہ کا حصہ ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب کی تخلیق اور ادیب کی تخلیقی صلاحیت اور کارکردگی پر جتنے بھی عوامل اثر انداز ہوتے ہیں وہ ادبی مسائل میں بدل جاتے ہیں انھیں حل کئے بغیر ادبی تخلیق کے مسئلہ کا حل بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ان سب کو صحیح طور پر اسی وقت سمجھا جا سکتا ہے جبکہ ان کی حیثیت کا تعین ہو جائے کہ وہ خالص ادبی مسائل نہیں ہیں بلکہ ادبی تخلیق کی رفتار پر اثر انداز ہو کر ادبی بحثوں کا حصہ بن گئے ہیں۔ یعنی ادب کی تخلیق کے سلسلے میں یہ مسائل ایک ایسے تجزیے میں مدد دیتے ہیں جن سے ادبی تخلیق کی رفتار کا ٹھیک ٹھیک اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان سے ادب اور ادیب دونوں ہی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے برخلاف ادب کی تخلیق کو ادب کا واحد مسئلہ سمجھ کر اگر کچھ لوگ اسے تاریخی، معاشی، نفسیاتی اور معاشرتی عوامل کے بغیر ہی سمجھ لینا چاہتے ہیں تو ان سے زیادہ احمقانہ کام کوئی دوسرا نہیں کرے گا، کیونکہ ادبی تخلیق دراصل اس جمالیاتی کیفیت کا بھرپور اظہار ہے جو زندگی کے گہرے شعور تجربے کی انفرادیت اور بہتر زندگی کی تمنا سے مل کر ایک اکائی کی صورت میں ابھرتی ہے۔ اس کیفیت کے پیدا کرنے میں تاریخ، معاشرت، معاش، نفسیات، غرض سبھی کا ہاتھ ہوتا ہے۔ البتہ ادب کی صورت میں ان سب کے ملنے سے جو کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کی کمی ان میں سے کسی ایک سے بھی پوری نہیں کی جا سکتی کیونکہ جس طرح آکسیجن اور ہائیڈروجن سے مل کر پانی بنتا ہے جس کی خاصیت الگ ہوتی ہے، اسی طرح زندگی کے سارے شعبوں کی آگہی نچوڑ کر وہ آب حیات حاصل کیا جاتا ہے جسے اعلیٰ ادب کہتے ہیں گویا ادیب جدید عہد کا وہ "صوفی" ہے جو وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کا تماشا دیکھتا ہے اور دکھا سکتا ہے۔ وہ وحدت سے بھی واقف ہوتا ہے اور کثرت سے بھی۔ جو چہرے کے جمال میں خط و خال کا تصور بھی زندہ رکھتا ہے اور خط و خال میں الجھنے کے بجائے پورے چہرے کا مجموعی حسن بھی بیک نظر دیکھ سکتا ہے۔

ہم لوگ ایٹمی عہد میں داخل ہو چکے ہیں، زندگی کی ترقی کی رفتار بہت تیز ہے۔ انسان کے واقعی مسائل سے براہ راست آگاہی اور ان کو حل کرنے کی کوشش تو یورپ کے علماء نے بہت پہلے شروع کر دی تھی۔ اب اگر کسی میں خواہ مخواہ لوٹ کر بار بار پیچھے دیکھنے کی عادت نہیں ہے تو مابعد الطبیعیاتی گورکھ دھندوں سے سابقہ پڑنا کیا معنی۔ لیکن ہمارے یہاں ان گورکھ دھندوں کے علاوہ کچھ اور نہیں ملتا۔ بعض مداری اس کا ادب میں بھی تذکرہ کرتے ہیں تو کیا ہمیں ایٹمی عہد کے شروع ہونے کی خبر نہیں ملی اور ہمارے یہاں سارے علوم کے ساتھ ساتھ ادب کی رفتار بھی مدھم ہے۔ کیونکہ ہمارا معاشرہ روح عصر سے نابلد ہے اور ہمارا ادیب اس معاشرہ کے ناسوروں ہی میں روح عصر کی تلاش کر رہا ہے، جیسے گدھ لاش کھاتے ہیں۔ بعض حضرات مشینوں کے دھوئیں سے نکل کر جوہڑ میں کھلے ہوئے پھول پر شعر لکھنا چاہتے ہیں تاکہ ان کی

شاعری میں اس پھول کا حسن سما جائے لیکن وہ اپنے بیمار دل کی مریضانہ کیفیت کو حسن سے تعبیر کریں تو اس میں ایٹمی عہد کا کیا قصور۔ ہمارے ادب کی روایت پہلے بھی محدود نہیں تھی فارسی اور عربی زبان کے استعاروں، علامتوں اور تلمیحات کی مدد سے اردو شاعری پروان چڑھی ہے۔ ہمارے یہاں کوئل کی پکار سے زیادہ ہی بلبل چہکتی ہے۔ دور زوال میں بھی یہ امر غیر فطری ہونے کے بجائے تہذیبوں کے سنگم پر اس بات کا گواہ بن گیا کہ ہماری روایت بہت وسیع تھی۔ اور آج پہلے سے بھی زیادہ وسیع ہے، یورپ کے علوم کے ذخائر سے، زندگی کی رفتار سے رشتہ جوڑ کر ہم بیسویں صدی کی زبان میں شعر لکھنے کی جرأت کر سکتے ہیں۔ اس طرح ہماری شاعری کو انسانی تہذیب اور روایت کا وسیع پس منظر مل جائے گا جسے محدود نہیں کیا جا سکے گا۔ اگر لوگوں کی تن آسانی اور کیریر بنانے والوں کی گروہ بندی آڑے نہ آتی تو ایسے موقع پر کم از کم مدنی کا نام ضرور لیتا۔۔۔۔ ادب کا بنیادی مسئلہ یہی ہے کہ غزل لکھو یا نظم، افسانہ ہو یا ناول، اس کی فضا اور روح دونوں کا تعلق ایٹمی عہد سے ہو۔ اسی لئے ہمارے معاشرے کو بھی تیزی سے ایٹمی عہد میں داخل ہو جانا چاہیے تاکہ معاشرے کی پستی کسی ادیب کا بہانہ نہ بن جائے اور وہ اپنے جی چرانے کے انداز کو کچھ اور نہ سمجھنے لگے۔

کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ اس ایٹمی عہد میں میرے اندر عشق کرنے کی کتنی جرأت باقی ہے کہ ہزار خطرات میں بھی محبوب کو حاصل کرنے کی تمنا قائم رہے، وصل کی آرزو زندہ رہے ورنہ اپنے آپ سے پوچھنا پڑے گا کہ میں کتنے لوگوں کو بھوک سے مرتے ہوئے دیکھ سکتا ہوں۔ میں جو عورت، انسانیت اور زندگی تینوں ہی سے عشق کرتا ہوں۔ میں نہیں چاہتا کہ انسان بھوکا رہے اور معاشی غلامی کا بوجھ اٹھا کر آخر کار جانور کی موت مر جائے میں زندگی کی گہری محبت اور جینے کی خواہش کا سچا اظہار چاہتا ہوں۔ میں انسان کو (انسانیت کو) ابھرتا ہوا دیکھنا چاہتا ہوں اور اس کے ساتھ ہی بھیگتی ہوئی راتوں میں اپنے محبوب کی گھنی زلفوں میں چھپ کر سو جانا چاہتا ہوں تاکہ تھکی ہوئی صبحوں کے تسلسل کے بجائے ہر صبح نئی صبح بن کر نمودار ہو۔ میں چاہتا ہوں کہ اس "میں" کا مکمل اظہار ہو، ورنہ ہمارا ادب ایٹمی عہد میں کبھی داخل نہ ہو گا اور زندگی کی رفتار، ادب کی رفتار کبھی نہ بن پائیگی کیونکہ ادب دراصل اسی "میں" کا اظہار ہے جو کائنات کے ایک شخص میں سمٹ آنے سے تخلیق ہوتا ہے۔

ابلاغ کا مسئلہ

(پروفیسر سلیم اختر)

ابلاغ کا مسئلہ اسلوب ہی کا نہیں تخلیق کار کی شخصیت کا بھی ہے۔ اس لئے جب تک تخلیق کار کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے عناصر کا محاکمہ نہ کیا جائے ابلاغ کے عمل کی تفہیم مشکل ہے۔

کسی بھی تخلیق کار کے ذہنی رجحانات، مخصوص نفسی میلانات اور نرگسیت سے جنم لینے والی انفرادیت کی تشکیل بظاہر تو "خودرو" معلوم ہوتی ہے اور اپنے دائرۂ عمل میں "خود کار" لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سب کی تشکیل میں تخلیق کار کے مخصوص معاشرتی حالات کے علاوہ بقول ایڈلر:

"جسمانی ساخت اور مخصوص خامیاں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں" نیز فرائڈ کے بموجب "اس کی جنسی توانائی (لیبڈو) اس سے وابستہ دباؤ کا عمل اور ان سب پر حاوی لاشعوری محرکات" جبکہ ژونگ کے خیال میں۔

"اجتماعی لاشعور کے زیر اثر نسلی اور توارثی میلانات نفس بھی اساسی کردار ادا کرتے ملتے ہیں"

انسانی ذہن کی تشکیل و ارتقاء کے سلسلے میں جدید نفسیات اور بعض دیگر علوم (جن میں سر فہرست ہے علم الانسان) نے جو نئے نئے انکشافات کئے ہیں۔ اگر ان کی روشنی میں ادبی مسائل کا جائزہ لیا جائے تو ہماری ادبی تنقید میں یقیناً نئے آفاق سے وسعت پیدا کی جاسکتی ہے۔ ہر چند کہ آج وہ ہمیں کیچڑ میں پھنسے پہیہ کی مانند معلوم ہوتی ہے جو اپنے زور میں گھوم جانے کے باوجود بھی قائم رہتا ہے۔

فرائڈ۔ ایڈلر۔ ژونگ نفسیات میں تین جداگانہ نوعیت کے مکتبہ ہائے فکر کے بانی سمجھے جاتے ہیں، اور تینوں نے ہی انسانی شخصیت کی پیچیدگیوں کو اپنے اپنے مخصوص انداز فکر سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایڈلر کے نقطۂ نظر کی رُو سے مخصوص خامیاں جب احساس کمتری کو جنم دیتی ہیں اس کی بناء پر فرد کی ذات میں ایک طرح کا خلاء پیدا ہوجاتا ہے۔ جسے پُر کرنے کی کوشش کی جائے، تو یہ کیفیت نمایاں ہوتی ہے۔ دوسروں سے ممتاز ہونے کے لئے اپنی ذات میں کوئی خصوصیت پیدا کی جائے۔ یہ کوشش جہاں تکمیل ذات کے لئے کارآمد ثابت ہوتی ہے، وہاں اس کوشش کا انداز عام زندگی میں ایک طرح کا تناسب و توازن پیدا کرنے کا موجب بھی بنتا ہے۔ یہ نہ ہو تو احساس کمتری اچھی خاصی دلدل بن جاتا ہے جس کا نتیجہ زیادہ شدید اور مریضانہ صورتوں میں اعصابی خلل اور ذہنی عوارض کے فروغ کا باعث بن جاتا ہے۔ ایڈلر اس خیال کا حامی ہے کہ بنیادی طور سے تخلیق کار اسی احساس کے پروردہ ہوتے ہیں۔

فرائڈ کی طرف رجوع کریں تو انسانی شخصیت کی تفہیم کے لئے ایک نیا ہی زاویہ مہیّا کیا جاتا ہے اور وہ یہ ہے

" پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے "

کا معاشرتی تحریکات (TABOOS) مذہبی پابندیاں اور فعلی قوانین کے سامنے بے بس انسان اپنے جنسی رجحانات کو دبانے پر مجبور ہوتا ہے ۔ یہ عالم مجبوری ہے اور اسی لئے جب تک اس کچلی ہوئی جنسیت کی خاطر خواہ آسودگی نہیں ہو جاتی نا آسودہ خواہشات لاشعور کے جنگل میں پناہ گزیں ہوتی رہتی ہیں جہاں سے یہ موقع پاکر خوابوں کی علامات یا کرداری محرکات کی صورت میں آسودگی پاتی ہیں ۔ بعض اوقات یہ ارتفاع پذیر ہو کر ادب اور فنون لطیفہ کی تخلیقات میں جوت پیدا کرتی ہیں ۔ یہ مثال چراغ کی ہے خود کثیف ہے مگر روشنی کا منبع بن جاتا ہے وہ جنسی توانائی جو اپنی اصل صورت میں بالکل بہیمانہ ہوتی ہے ۔ اور بے لگام ہو تو معاشرہ کیلئے خطرہ کا سُرخ نشان بھی بن سکتی ہے جب اظہار کے لئے صحت مند راستے پائے تو ارتفاعی مراحل طے کر کے تابندہ فن پارہ بن جاتی ہے ۔ یوں ذہن کے نہاں خانوں میں روپوش بیہڑ لیس فن کار کو ان دیکھی رفعتوں سے روشناس کرا دیتی ہے ۔

ژونگ نے فرائڈ کے نظریۂ لاشعور میں مزید اضافہ کرتے ہوئے اس کے دو حصّے کر دئے ۔ ایک تو انفرادی لاشعور اور دوسرا اجتماعی یا نسلی لاشعور ۔ اس نے قدیم اساطیر، لوک گیتوں ، خوابوں ، وحشی معاشرہ کے مطالعہ اور قدیم مذہبی قصص کے تقابلی مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ افراد کے بعض نفسی میلانات ، اور نسلی تعصّبات یا مخصوص رجحانات کی تشکیل محض اتفاقی نہیں بلکہ یہ بھی ایک اثاثہ ہے جو ہم اپنے قدیم ترین آبا سے وراثتاً پاتے ہیں ، اس نے لاشعور اور تخلیق کے عمل کے بارے میں ایک موقع پر یوں اظہارِ خیال کیا ہے ۔

" ہر تخلیق کار اس حقیقت سے آگاہ ہوگا کہ تخلیقی تصوّر از خود ہی ذہن پر حاوی ہو جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ لاشعور محض رجعی ردّ عمل نہیں بلکہ یہ آزاد اور خود مختار تخلیقی کارکردگی ہے اس کے تجربات کی دنیا بلحاظ نوعیت یکتا ہے ۔ اس کا معیارِ حقیقت بھی انفرادی ہے ۔ اور اس کے بارے میں صرف اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ ہم اس پر اثر انداز ہوتے ہیں اور یہ ہم پر " [1]

شخصیت کی تفہیم کے لئے ان تین اہم نفسیاتی نظریات کے ساتھ ساتھ اگر ادب پر مجموعی لحاظ سے نگاہ ڈالی جائے تو عبوری ادوار سے قطع نظر ادب میں بالعموم عمل اور ردّ عمل کی سی کیفیت ملتی ہے گو کہ اُردو ادب کی عمر اتنی زیادہ نہیں ۔ نیز اس میں سرسید تحریک اور ترقی پسند ادب کے علاوہ نہ تو کوئی باقاعدہ دبستان ملتا ہے ۔ اور نہ ہی کوئی باضابطہ قسم کی ادبی تحریک ۔ تاہم جب قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دَور تک کے ادب کا گہری نظر سے تجزیہ کیا جائے تو اس کا ارتقا خطِ مستقیم کی صورت میں نظر نہیں آئے گا ۔ بلکہ کسی گراف کی مانند اس میں مدوجزر کی کیفیت ملے گی یہی دراصل ردِّ عمل کا انداز ہے ۔

شخصیت کی تفہیم اور ادب پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد اب آئیے ابلاغ کے مسئلے کی طرف ؛۔

" تخلیق کار کے لئے زندگی اس کا ماحول اور ہر روز کے وقوعات ایک طرح سے خام مواد مہیّا کرتے ہیں اور ہر تخلیق کار بقدر ہمت اوست ، اپنی کاوشوں میں اس سے کام لیتا رہتا ہے ۔ کسی ایک واقعہ ، حادثہ یا مشاہدہ سے وہ بہت زیادہ

1 - C.G.JUNG . Two Essays on Analytical PSychology p.198

متاثر ہو کر اسے موضوع بنا سکتا ہے۔ لیکن یہ امر واضح رہے کہ ہر نوع کے تہیجات یا مشاہدات اسے مائل تخلیق نہیں کر سکتے۔ وہ کسی چیز سے متاثر ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ اسی طرح تمام تخلیق کاروں کا ایک ہی وقت میں ایک ہی چیز سے متاثر ہونا بھی ضروری نہیں کیونکہ بے شمار تہیجات میں سے ردّ و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر بعض کو مسترد کرتے ہوئے کچھ کو قبول کر دیا جاتا ہے۔ اس باب میں ادیب کی اپنی ذہنی توفیق بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اس ذہنی توفیق کا اظہار تخلیق کار کے فنی شعور اور اندازِ نظر سے ہوتا ہے۔ اندازِ نظر کی اساسی اہمیت ہے جسے زاویۂ نگاہ، نقطۂ نظر، تنقیدی بصیرت اور نظریۂ حیات ایسی اصطلاحات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان ہی کی بنیاد پر تخلیق کاروں میں اچھے اور برے کا امتیاز کرتے ہوئے ان کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ ردّ و قبول انداز نظر سے پیدا ہوتا ہے اور انداز نظر کی اساس تخلیق کار کی شخصیت پر استوار ہوتی ہے۔

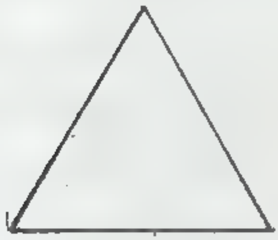
ابلاغ کو خاکوں کی مدد سے یوں سمجھا جا سکتا ہے ؎۱

(ا)



(مشاہدات اور دیگر تہیجات)

(ب)



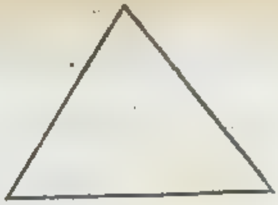
(ردّ و قبول کے بعد تخلیق کار کے ذہن میں خاکۂ تخلیق)

(ج)



(تخلیق)

؎۱ "A PSYCHOLOGICAL APPROACH TO LITRARY CRITICISM" P.15



(د)

(قاری کے ذہن میں ابلاغ کے بعد تخلیق)

(أ) تخلیق کار کے لئے تجربات، مشاہدات اور توقعات منتشر صورت میں سامان تہیج تو مہیا کرتے رہتے ہیں۔ مگر وہ ان کو ظاہری اہمیت (FACE VALUE) پر ہر تخلیقی شعور کے لئے مہمیز بننے نہیں دیتا مسئلہ (ب) ردّ و قبول کے بعد وہ اپنے ذہن میں اپنی تخلیق کا ایک خاکہ مرتب کرتے ہوئے اس میں بوقلمونی پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے اس ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ قاری کو خواہ تخلیق کتنی ہی سپاٹ اور بے جان کیوں نہ معلوم ہو لیکن تخلیق کار کے لئے ردّ و قبول کے ذہنی عمل کی بناء پر اس کی حیثیت ایک (MOSAIC) ایسی ہوگی۔ تخلیقی عمل کے بعد ابلاغ کی منزل آتی ہے (ج) تخلیق کار نے جذبات اور احساسات کو جس شدت سے محسوس کیا وہ کوشش کے باوجود بھی تکنیکی قیود کو ملحوظ رکھتے ہوئے الفاظ کے لبادے ان کے مکمل ابلاغ پر قادر نہیں، اس لئے وہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرتے ہوئے فن پارے کو زیادہ موثر بنانے کی خاطر ــــ درمیان سے کچھ کڑیاں حذف کرتا جاتا ہے، اظہار کے نامکمل ابلاغ کو بڑے سے بڑے تخلیق کار نے بھی محسوس کیا غالب کا یہ کہنا" بقدرِ ظرف نہیں تنگنائے غزل" اسی کا غماز ہے۔ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کرتے ہوئے ایک خط میں (غالباً رشید احمد صدیقی کو) لکھا تھا کہ بعض اوقات احساسات کی نزاکت اور جذبات کی لطافت الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی اور یوں ایک ایسا اشارہ کر دیا جاتا ہے کہ قاری اس ذہنی فضا تک پہنچ سکے (د) اگر قاری اپنی ذہانت سے تخلیق کی تہ تک پہنچ کر اس کی روح کو پالے تو ابلاغ مکمل ہوگا اور اظہار کی سو خوبیوں کے باوجود بھی ابلاغ نہ ہو تو تخلیق کا مقصدِ تخلیق فوت ہو گیا۔

اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ ادیب کے ماحول میں مشاہدات اور تجربات بکھرے بکھرے ہوتے ہیں اگر وہ ایک طرف اپنی مخصوص نفسیات کے باعث بعض جنسی رجحانات اور مخصوص جذباتی میلانات کا حامل ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے ماحول کا حصہ اور معاشرہ کی اکائی بھی ہے، ادھر معاشرہ بھی مختلف طبقات میں بٹا ہے اور وہ بھی کسی ایک خانہ سے تعلق رکھتا ہے، یعنی اس کا مجلسی مقام بھی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ زندگی میں عینی تصورات کے زیر اثر یا تو " برتر وجود " کے لئے کوشاں ہوتا ہے، ورنہ مادّی وسائل کے پیچھے پیچھے ہوتا ہے، کبھی ماحول سے مفاہمت کرنے پر مجبور رہتا ہے، تو کبھی وہ اس سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے یہ تمام عوامل مل جل کر اس کی شخصیت بناتے اور مخصوص اندازِ نظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ الغرض مشاہدات، تجربات اور نفسی تہیجات میں ردّ و قبول کے بعد ان کا ابلاغ ہی ادب میں اپنی انفرادیت کو منظرِ عام پر لاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں کاغذ اور قلم کا ملاپ بھی کچھ نفسیاتی معانی رکھتا ہے اور تخلیق کار کے ہاتھوں کی جنبش اور قلم پر اس کی انگلیوں کی گرفت بھی اپنے اندر ایک مفہوم رکھتی ہے، وہ اس لئے کہ ہاتھ کی یہ جنبش محض میکانیکی نہیں ہوتی اسی لئے نفسیاتی لحاظ سے ہم اس کا جائزہ لینے پر بھی مجبور ہیں، " صریرِ خامہ نوائے سروش " ہو یا نہ ہو لیکن اتنا یقینی ہے

کہ گردش قلم کے لمحات میں اجتماعی لاشعور کے اثرات سے لے کر تخلیق کار کی اپنی دبائی ہوئی جنسی خواہشات تک سبھی کارفرمائی کے لئے اس چور دروازے کے متلاشی ہوتے ہیں ۔ لاشعوری محرکات اور شعوری احساس کی یوں ہم آہنگی ہوتی ہے کہ یہ سب مل کر ایک نقطہ پر مرکوز ہو جاتے ہیں تب تخلیق کار کی تمام شخصیت نوک قلم سے روشنائی کی صورت میں متنوع انداز سے کاغذ پر جلوہ گر ہوتی ہے اور اسی سے انفرادیت اُجاگر ہوتی ہے ۔

مطالعۂ ابلاغ میں شخصیت اور انداز نظر کی تشکیل کرنے والے عوامل اسی بنا پر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ یہ بھی اندا صل ردّ و قبول کی صورت میں تجربات و مشاہدات کی کثرت میں وحدت پیدا کرتے ہیں ، ہر ادیب کی انفرادیت ابلاغ کے لئے اپنائے گئے مخصوص سانچوں سے ہی جھلکتی ہے ،

جب تخلیق کار زندگی سے حاصل کردہ خام مواد کو اپنے ذہن میں رد و قبول کے بعد ایک خاص ترتیب دیدیتا ہے تو پھر اس کی پیشکش کا مرحلہ آتا ہے اور یوں زبان و بیان کے ہفت خواں طے کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے ۔ الفاظ اور ان سے وابستہ متنوع اور بعض اوقات متضاد معانی و مفاہیم کی جہات کی بات ہوتی ہے ۔ علائم و رموز کے پرپیچ مراحل طے ہوتے ہیں ، الغرض تخلیق کار کے سامنے اسلوب اور اس سے وابستہ متعدد لسانی اور فنی نشیب و فراز ہوتے ہیں ۔

ابلاغ کے سلسلے میں زبان کو بالعموم سب سے بڑی رکاوٹ سمجھا جاتا ہے وہ اس لئے کہ جہاں زبان اظہار میں ممد ہوتی ہے وہاں قواعد کی پابندیوں کی بناء پر باعث رکاوٹ بھی ہوتی ہے ، پھر ادب اور زبان کی بڑھتی ہوئی عمر کے ساتھ ساتھ جہاں اظہار کے سانچوں میں قطعیت پیدا ہوتی ہے اور ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا جاتا ہے وہاں اذعانیت کی وجہ سے نئے خیالات اور نئے طرز احساس کے اظہار میں دقت بھی محسوس کی جاتی ہے مگر عظیم تخلیقی صلاحیتیں اپنی توانائی سے قدیم اور بعض اوقات مردہ سانچوں اور الفاظ میں بھی نئی روح پھونک دیتی ہے بقول ٹی ۔ ایس ایلیٹ ،

> " عظیم شاعر وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ سے زیادہ کام لیتا ہے بلکہ صحیح معنی میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے [1]"

اس کے ساتھ ہی بورس پاسترنک کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے ،

> " پیغام کی گراں باری کے شدید اور خود پر حادی ہو جانے والے احساس سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے ، فنکار اپنی شدّت احساس سے پرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس پرانی زبان کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے [2] "

اگر ولی ، میر ، مومن ، غالب ، حسرت اور اقبال وغیرہ کا مطالعہ کریں تو ان آرا کی صداقت عیاں ہو جاتی ہے ۔

مجموعی لحاظ سے پروفیسر ایبر کرومبی نے ابلاغ کے مسئلے پر بڑے متوازن انداز سے روشنی ڈالی ہے ۔ ان کے بقول ؛

> " اپنے تخیل کو قاری کے ذہن و شعور میں منتقل کرنے کا نام ہی ابلاغ ہے ۔ اس مقصد کے لئے

"T.S. ELIOT" NOTES TOWARDS THE DEFINATION OF CULTURE" PAGE – 111-2 ـه۱

"THE PASTERNAK AFFAIR" – PAGE 38 ـه۲

خیل کو الفاظ کا روپ دے کر قاری کے ذہن میں بروئے عمل لانا ہی کافی نہیں، بلکہ الفاظ کی قوت دائرہ سے قاری کے تخیل کو بھی اپنے تصرف میں لانا ضروری ہے یہ اس لئے تاکہ قاری اور مصنف کا تجربہ تاحدِ امکان ایک دوسرے سے مماثلت اختیار کرے اسی لئے مصنف کے لئے الفاظ کو اپنے تجربہ کی علامت بنادینا ازحد ضروری ہے[۱] ادب میں کیونکہ تجربہ کا ابلاغ ہوتا ہے اور کوئی تجربہ بھی زبان و بیان میں وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اس لئے مصنف کا تجربہ علامات کی زبان میں ترجمہ ہو کر سامنے آتا ہے تاکہ قاری اپنی علامات کے ایک ایسے ہی تجربہ کا ترجمہ کر سکے "

یہ وہی بات ہوئی جو سرسید نے کہی تھی، بات ایسے طریقہ سے کہی جائے کہ دل سے نکلے تو دل میں جاگزیں ہو یا پھر بقول غالب ؏ میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لفظ زبان کی اکائی ہے اگر تحریر کو جسم سے تشبیہہ دی جائے تو لفظ کو خلیہ قرار دیا جاسکتا ہے اور جس طرح خلیہ میں مائع حیات (PROTOPSALM) بنیادی صورت اختیار کرکے انسانی زلیست کا انداز متعین کرتا ہے اسی طرح لفظ میں معانی کی متنوع صورتیں ابلاغ کی مختلف جہات کی تشکیل کا باعث بنتی ہیں اس موقع پر یہ بیان کر دینا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ عہدِ عتیق اور بیشتر اساطیری مذاہب میں لفظ کی مذہبی اہمیت تھی، تہذیب کے اولین گہوارہ معبد میں لفظ (اور زبان) کو الوہی صفات سے متصف کرکے اسے دیوتا کا مترادف قرار دیا گیا تھا چنانچہ (PYRAMID TEXT) کے مطالعہ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک دیوتا خیرن (KHERAN) کا بھی تھا۔ خیرن کا مطلب ہے لفظ[۱]۔ مصریوں کے خیال میں لفظ بھی انسان کی طرح ایک شخصیت رکھتا ہے، جب دیوتا تھوت (THOTH) نے خدائی ارادہ کو جامہ عطا کیا تو لفظ معرضِ وجود میں آیا ایک اور حوالہ[۲] سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۲۰۰۰ ق۔م تک الفاظ کے آغاز کے بارے میں سوچا جاچکا تھا چنانچہ بادشاہ (PEPY) کے بارے میں یہ عقیدہ تھا کہ اس نے الفاظ سے تخلیقات کیں (تخلیقات لفظی مفہوم میں ہے ادبی تخلیقات کے معنی میں نہیں) اس طرح ممفس کے سب سے بڑے دیوتا (PATH) سے بھی الفاظ کا آغاز منسوب کیا جاتا رہا ہے پاتھ تمام فنونِ حیات کا مربی تھا اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جب اس نے تمام دنیا کی اشیاء، بنائیں اور خدا کے تمام الفاظ تخلیق کر دئے تو اس نے آرام کیا، بائبل کے نظریۂ تخلیق کے ساتھ یہ مماثلت قابلِ غور ہے یہی نہیں بلکہ عیسائیوں میں بھی نطق تخلیق کنندہ۔ خدا کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے چنانچہ ان کے بقول،

"آغاز میں صرف لفظ تھا اور لفظ ہی خدا تھا۔ بت لفظ کو جسم عطا کیا گیا۔"

(یعنی اسے حضرتِ مسیح کا روپ دیا گیا)

مسلمانوں میں بھی اس کی اہمیت کم نہیں خدا نے ایک لفظِ (کن) سے کائنات تخلیق کی تھی۔ الغرض لفظ کی اہمیت اتنی ہے کہ اس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے اور اس کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ وحشی معاشرے میں جادو اور قدیم مذہبی

---

[۱] اس سلسلہ میں سارتر کا یہ قول بھی پیشِ نگاہ رہے۔

"A WORD ULTERED IS WORD AS SUBJECT, HEARD IT IS OBJECT"

[۲] EGYPTIAN RELIGIOUS POETRY (JR) MAN GARETAMURRAY-P-48

تقاریب میں منتروں کو جو اساسی مرتبہ تھا وہ بھی لفظ کی اہمیت پر دال ہے ۔

لفظ کی اس الوہی اہمیت کا تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ آج گو لکھنے والے بت پرست نہیں لیکن لفظ کو "دیوتا" سمجھنے کا رجحان اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے ، بعض تو دیوتا سمجھ کر اس کی پرستش کرتے ہیں ۔ جب کہ لفظ کو سومنات سمجھنے والوں کی بھی کمی نہیں ، ویسے بہ حیثیت مجموعی مشرقی تنقید میں (جس میں اردو کے تذکرے بھی شامل ہیں) لفظ کے استعمال کو بہت اہمیت دی جاتی رہی ہے ، فصاحت و بلاغت کے تمام مباحث لفظ سے وابستہ سمجھے جاسکتے ہیں ، یہ تو صرف ترقی پسند تحریک تھی جس نے لفظ کی اساسی اہمیت کو ختم کر کے مقصد کو اولین قرار دیتے ہوئے ۔ اظہار اور اس کے وسائل کو ثانوی درجہ دیا ۔

آج ہم پھر تخلیق کاروں اور بالخصوص شعراء کی طرف ذہن منتقل کریں تو ابلاغ کے باب میں عجیب انتشار نظر آئے گا ۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس وقت ایک عمومی پژمردگی سی ذہنوں پہ طاری ہے ۔ تخلیق کاروں کی اکثریت جو بعض امور میں مفاہمت نہیں کر رہی تھی ، بحرانی کیفیت میں مبتلا ہے جس سے سوچ کا سارا نظام ہی مفلوج ہو رہا ہے اس پر مستزاد یہ کہ ادب کے اس جنگل میں کوئی تحریک یا مجموعی مقصد حیا نہیں رہا جو جادہ تراشی کر سکتا ۔ نتیجہ میں مریضانہ انفرادیت نے اپنا تسلط جما لیا ہے اس مریضانہ انفرادیت پسندی نے جس ادبی گروہ کو جنم دیا ان کے نزدیک ابلاغ کو سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں ان کا موقف اجتماعی شعور کا اشتراک فرد کو دوسرے کے ذہنی تجربات سے بخوبی آگاہ کر سکتا ہے لیکن اگر ایسا نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں ، ان کا نعرہ ہم تفہیم نہیں تائید چاہتے ہیں ۔

گو یہ انتہا پسندی ہے ، لیکن انتہا پسندی سے قطع نظر ابلاغ کے مسئلے کا اگر عمومی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو یہ ضرور واضح ہوگا کہ ادب پارے کا ہر شخص کی ذہنی گرفت میں آجانا بھی تو ضروری نہیں ، تمام قارئین ذہنی لحاظ سے ایک سطح پر نہیں ہوتے ۔ اس لئے اپنی فہم ، ادبی شعور اور پختگیٔ ذوق کے باعث ایک فن پارے سے مختلف ، اصحاب مختلف مدارج پر رہ کر تحلیل معانی کرتے ہیں ، یوں ابلاغ کی مختلف جہات قرار پاتی ہیں ، جس کی ایک انتہا پر وہ قاری ہوگا جس کے پلے سرے سے کچھ پڑا ہی نہیں ۔ دوسری انتہا پہ وہ قاری ہوگا جس کے لئے ابلاغ نامکمل ہی ہوگا بلکہ بعض امور میں اسے ادب پارہ سپاٹ بھی معلوم ہو سکتا ہے ۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان "بقدر ہمت اوست" قارئین اپنے اپنے انداز سے اظہار کو ابلاغ پائیں گے اس لئے محض قارئین کرام کی مبہم پسندی پہ تخلیق کار اپنے ادب کی قربانی کیسے دے سکتا ہے ۔ اس لحاظ سے ابلاغ اضافی قرار پاتا ہے ۔ لیکن صرف قارئین کی حد تک مصنف کے لئے تو اہمیت اساسی ہونی چاہئے اور بقول ایبرکرومبی ۔

"ادب جو کچھ بھی ہو مگر اس کے لئے ابلاغ بے حد ضروری ہے ۔ ابلاغ نہیں تو
ادب بھی نہیں ۔"

قاری سمجھے یا نہ سمجھے مگر تخلیق کار کا مقصد ہی ابلاغ ہونا چاہئے اور اس معاملہ میں اسے زبان اور تکنیک کے ساتھ ساتھ اپنے قارئین سے بھی ایمانداری برتنے کی ضرورت ہے ۔ ابلاغ کی تکمیل سے قاری اور مصنف میں وہ ذہنی رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "تطبیق" (IDENTIFI CATION) کہتے ہیں ، اس تطبیق کی بدولت قاری پر وہ ذہنی کیفیت طاری ہوتی ہے جس کا پیدا کرنا تخلیق کار کا منشاء و مقصود تھا ، اس صورت میں مصنف اور قاری میں جو ایک خاص نوع کا جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے اس کی بناء پر بعض اوقات تحریر الہام تک کا وصف بھی اختیار کر لیتی

ہے یہ بات بڑی حد تک تخلیق کاروں کی مقبولیت کا باعث بنتی ہے اور ان کے مخصوص اندازِ نظر کے ابلاغ میں ممدّ د معاون ہوتی ہے۔

ابلاغ کی کامیابی کا مشاہدہ ان زنانہ قارئین کی صورت میں کیا جاسکتا ہے جو جذباتی ناول پڑھ کر آنسوؤں سے تکیہ بھگو لیتی ہے۔

ابلاغ کے عمل کا تجزیہ اس وقت زیادہ دلچسپ صورت اختیار کرجاتا ہے۔ جب ہم علامات کا مطالعہ کریں علامت پر خصوصی زور یوں دیا جارہا ہے کہ علامت کا لاشعور کی بناء پر تخلیق کار کی نفسی زندگی سے اتنا گہرا رابطہ ہے کہ اسے بلاشبہ لاشعور کی تفہیم کے لئے اشاریہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فرائڈ نے اگر ان میں جنسیت کے اظہار کو دیکھا تو ژونگ نے ان میں قدیم انسانی تجربات، روحانی واردات اور اساطیری عناصر کی نشاندہی کی۔ اس مختصر سے مضمون میں علامت کے اس نفسیاتی پہلو کی طرف اشارہ ہی کیا جاسکتا ہے، یہ تفصیل کا موقع نہیں۔

تخلیقات میں ظہور پذیر ہونے والی علامات کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اجتماعی اور انفرادی، اجتماعی علامات کسی مخصوص تحریک یا دبستانِ فکر سے جنم لیتی ہیں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر "سرخ سویرا" "نئی صبح" وغیرہ کئی علامات رائج ہوگئی تھیں۔ نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس لئے کہ انہیں اجتماعی نقطۂ نظر کے تحت آنکھیں بند کر کے نعرہ یا ٹریڈ مارک کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی حیثیت قطعی نجی ہوتی ہے اور اس لئے بھی کہ ان کا سرچشمہ تخلیق کار کا اپنا لاشعور ہوتا ہے، اس ضمن میں میراجی کے ہاں ملنے والی علامات بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

علامت سے اس وقت کام لیا جاتا ہے جب تخلیق کار قاری پر ایک مخصوص تاثر مرتسم کرنے کے لئے ابلاغ کے دیگر ذرائع کو ناکافی تصور کرتا ہو اور علامت کے استعمال سے ابلاغ کے لئے تخلیق کار سب سے زیادہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے، علامات کی اجتماعی اور انفرادی تقسیم محض سہولت کے لئے ہے ورنہ اصولاً ان میں کوئی فرق نہیں، یہ ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں، ابلاغ کے لئے بروئے کار لائے گئے دو انداز — ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار کسی ایک لفظ کو اپنے مخصوص مگر مجازی معانی کا جامہ پہنا کر ایسے انداز سے (اور بار بار) استعمال کرتا ہے کہ نہ صرف قاری ہی مفہوم کی تہ تک پہنچ جاتا ہے بلکہ اس سے وابستہ مخصوص تاثر کو جب ذہن قبول کرلے تو پھر وہ تاثر اس لفظ سے چپک کر رہ جاتا ہے۔ جیسے اب "سرخ سویرا" سنتے ہی کمیونزم انقلاب ذہن میں آتا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا تلازمہ ہی ہے، گو علامت کا آغاز انفرادی سطح سے ہوتا ہے۔ لیکن قبول عام کے بعد یا کسی ایک مخصوص دبستانِ فکر سے وابستگی کے بعد قارئین کی کثیر تعداد کے لئے وہ عام اور پُر معنی حیثیت اختیار کرجاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ نتائج کا حامل ثابت ہوسکتا ہے وہ اس لئے کہ اجتماعی علامت ایک چالو سکہ ہے اور کثرت استعمال سے جب وہ روایت ایسی صورت اختیار کرلے تو ایک وقت وہ بھی آتا ہے جب اس کی حیثیت چبائے ہوئے نوالے ایسی ہو جاتی ہے، دوم علامت مسلسل گردان کی بناء پر انفرادیت کا حسن بھی گنوا دیتی ہے۔ لیکن انفرادی علامت، قطع نظر اس سے کہ ابلاغ میں وہ ممدّ ہوتی ہے یا باعث رکاوٹ، لاشعوری کی رنگ آمیزی کی وجہ سے مصنف کے ذہن کی گرہ کشائی کے کام بھی آسکتی ہے، اور "شعروں کے انتخاب" کی طرح کسی شاعر کی

"علامات کا انتخاب" کبھی دل کا معاملہ کھول سکتا ہے، چنانچہ اگر ایڈلر کے نقطۂ نظر سے علامت شخصیت کے کمزور پہلوؤں کو توانائی بخشنے کا ایک ذریعہ قرار پائے گی تو فرائڈ ان میں لاشعوری اور جنسی محرکات کی تلاش کرے گا جبکہ ژونگ کے خیال میں یہ قدیم لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHETYPES) کا ظہور ہوگا، علامات کا استعمال آسان نہیں ہے اس کے لئے جگر کاوی اور ژرف نگاہی کی ضرورت ہے۔ مثلاً سانپ دنیا کی قدیم ترین علامات میں سے ہے۔ اس کی اساطیری اہمیت بھی ہے کیونکہ مختلف زمانوں اور معاشرے میں ناگ پوجا بھی ہوتی رہی۔ اسے بقا کا مظہر بھی گردانا جاتا رہا ہے، حتیٰ کہ کیمیاگری میں بھی اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے، سانپ کے منہ میں اپنی دم ہے اور یوں وہ ایک لا مختتم دائرے کی صورت میں گردش کناں رہتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ زمانۂ قدیم سے ہی یہ جنس کی علامت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فرائڈ نے تو کہیں بہت بعد میں اسے جنسی علامت قرار دیا اس ایک عام سی مثال سے ہی اس امر کا اندازہ لگانا دشوار نہ رہے گا کہ علامت کا استعمال آسان کام نہیں اور جب تک شاعر (اور بعد ازاں نقاد) کو کسی ایک لفظ سے وابستہ معانی کی تمام جہات اور تنوع کا علم نہ ہو اس وقت تک محض علامت پسندی کے شوق میں وہ ابلاغ کو کند چھری سے ذبح کرتا رہے گا اس کے ساتھ ہی نفسیاتی پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ تخلیق کار اگر ریشم کے کیڑے کی طرح اپنی ذات کے گرد نرگسیت کا ایک تانا بانا بن لے اور وہ اس کونے میں گم ہو کر رہ جائے تو اس کی تمام علامات نفسیاتی معالج کے لئے تو باعثِ دلچسپی ہو سکتی ہوں گی، لیکن کلی طور سے ذاتی اور نجی بن جانے کی وجہ سے ابلاغ کے کام نہ آسکیں گی، علامت کیسی ہی کیوں نہ ہو وہ اساسی طور سے خیال کی وضاحت اور ابلاغ کے لئے ہے۔ لیکن جب اس سے ان سب کی نفی کا کام لیا جائے تو علامت کے استعمال کا جواز نہیں، انفرادیت تو خیر اب بھی ہوتی ہے لیکن قطعی منفی نوعیت کی،

جدید ترین شاعری کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ اس نے علامت کے اس منفی عمل ہی کو اپنے لئے تمغۂ افتخار جانا۔ نتیجہ میں اظہار و ابلاغ خبط ہو کر رہ گئے،

ادب جب ردِّ عمل کے دور سے گزر رہا ہو تو باغی ادیب کی علامات مثبت انفرادیت اور معاشری مقاصد کی پیدا کردہ توانائی کی مظہر ہوتی ہیں، لیکن جب ادب کے عبوری دور میں (یعنی ایک ردِّ عمل سے دوسرے ردِ عمل تک) ادیبوں کے پاس فقدانِ مقصد کے باعث عموماً کہنے کے لئے نئی باتیں اور جاندار اسلوب نہیں ہوتا تو نفسی پیچیدگیوں کے باعث بڑھتی ہوئی انفرادیت منفی روپ اختیار کرلیتی ہے، اب ایسی صورت میں ادب "باتھ روم میوزک" کے علاوہ بھلا اور کیا صورت اختیار کر سکتا ہے۔

طرزِ احساس کا مسئلہ

(یحییٰ امجد[1])

نئی شاعری کا مسئلہ دراصل نئے طرزِ احساس کا مسئلہ ہے روایت سے بغاوت اور نئی شعری لغت (DICTION) اور نیا اسلوب اور نئے شعری سانچوں کے مسائل سب اسی مسئلے کی شاخیں ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ جو شخص آج کی فضا میں سانس لے رہا ہے اس کے لئے طرزِ احساس کی اس تبدیلی کا پورا شعور حاصل کرنا ضروری ہے جس نے ادب کی کایا پلٹ دینے کا کام شروع کیا ہے۔ آج کا شاعر فقط آسمانی الہام یا بالفاظ دیگر موزونیٔ طبع کے سہارے زیادہ دور نہیں چل سکتا اسے تو آج کی روحِ عصر کو سمجھ کر اس کو اپنے شعور میں جذب کرنا ہوگا اور یہ سارے عناصر اسکی داخلی شخصیت کے پرتوے بن کر اس کی شاعری میں چمکیں گے۔ پہلے شاعری کا دھندا بڑا آسان تھا اور منافع بخش بھی صرف موزوں طبع ہونا شرط تھا، باقی زبان تیار شدہ مال کی صورت میں موجود تھی اور لوگ بنی بنائی زبان (READY MADE) کو استعمال کرتے تھے موضوعات سب کی مشترکہ جاگیر بلکہ میراث تھے سب لوگ انھیں باتوں کو انھیں الفاظ میں اسی ایک انداز میں کہہ دیتے تھے اسی لئے شعرا خود بھی موزوں ہو جاتے تھے اور اس کو وہ آمد کا نام دیتے تھے یا الہام کا۔ اب الہام کا دور تو ختم ہو گیا ہے البتہ کشف کا امکان ہے اور اس کشف کا نام ہم نے VISION رکھ لیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ نیا طرزِ احساس کیا ہے؟ اور وہ کونسا انقلاب انسانی زندگی میں برپا ہو رہا ہے جس نے شعری روایت کو زیروزبر کر کے رکھ دیا ہے۔

اس سوال کا جواب پرانے اور موجودہ تمدن عقائد و نظریات، اقدار، زبان، تہذیب اور تہذیب کے مظاہر اور شاعر اور قاری کے مزاج کے بنیادی اور روز افزوں فرق کو سمجھنے میں ہے۔ مختلف لوگوں نے اس فرق کی تعبیر و تشریح مختلف طریقے پر کی ہے۔ بعض لکھنے والوں کا خیال ہے کہ آج ہم ایک اشتعال انگیز نظریاتی تضاد کے درمیان زندگی گزار رہے ہیں اور پہلے یہ تضاد نہیں ہوا کرتا تھا اس لئے نئے شاعر کے مسائل اس تضاد کی پیداوار ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ درست ضرور ہے مگر نئے شاعر کے سارے مسائل کا سرچشمہ صرف نظریاتی تضاد نہیں۔ اگر کوئی اس پر مصر ہے تو یہ اس کی سطحیت کی دلیل ہوگی کیونکہ یہاں تو پوری انسانی زندگی کا ڈھانچہ بدل رہا ہے صرف بیچارے نظریات تو اس تند و تیز طوفان میں کمزور تنکوں کی حیثیت رکھتے ہیں، نیا شاعر اگر وہ واقعی نیا شاعر ہے تو اس کا مسئلہ صرف نظریاتی تضاد کا شعور حاصل کرنا اور اسے اپنی شاعری کا مواد بنانا نہیں بلکہ پوری زندگی کے تغیر کو گرفت میں لانا ہے۔ اسی طرح بعض لوگوں نے تہذیب کے بکھرنے کو اور مذہب کی گرفت ڈھیلی پڑنے وغیرہ کو واحد سبب بنایا ہے۔ لیکن یہ ساری چیزیں

---

[1] امجد کندیانی صاحب اپنا نام یحییٰ امجد لکھنے کا فیصلہ کیا ہے۔ (ادارہ)

حقیقت کے چھوٹے چھوٹے اجزاء ہیں ۔ حقیقت ان سب سے بڑی ہے اور ان سب پر محیط بھی ۔

سب سے پہلی بڑی اور بنیادی تبدیلی تو یہ ہے کہ پہلے معاشرے اور تمدن کی اساس مذہبی عقائد پر تھی معاشرہ کی فکری راہیں مذہب کے چراغ سے روشن تھیں اور عملی طرزِ تمدن اور رہن سہن بڑی حد تک مذہب کے مطابق تھا، مذہب کی تعلیمات اس کے اوامر و نواہی پر معاشرہ اصولاً یا عملاً کاربند تھا یا کم از کم اسی کی طرز پر سوچتا ضرور تھا اور مذہب سے عملی انحراف کو اپنی کوتاہی یا گنہگاری کا نام دے کر لوگ مغفرت کی خواہش کا اظہار کرتے تھے اور اس طرح قول و فعل میں تضاد کو اپنی ایک برائی کی صورت میں تسلیم کر لیا جاتا تھا ۔ آج قول و فعل کا تضاد گوارا نہیں جس شخص کا جیسا عمل ہے وہی اس کا نظریہ بھی ہے اگر یہ گمراہی ہے تو مکمل گمراہی ہے کیونکہ قول و فعل کی اکائی ٹوٹتی نہیں ہے ۔ جدید طرز معاشرت میں جو چیزیں روح کی طرح سرایت کئے ہوئے ہیں اور ان کے ہٹانے سے پورا معاشرہ تنکوں کی طرح بکھر جائے گا ان میں سے بیشتر مذہب سے براہ راست متصادم ہیں ۔ اس لئے بعض لوگوں نے ان سب کو جدید حقائق جان کر تسلیم کر لیا ہے اور بعض لوگوں نے ان میں سے چند چیزوں کو تسلیم کیا ہے باقی کو غلط سمجھتے ہیں اور یوں فرد کے عقیدہ اور معاشرہ کے حقائق میں ٹکراؤ پیدا ہو رہا ہے مثال کے طور پر چند ایسی چیزیں جو جدید معاشرے کا جزو لاینفک ہیں ان کو مذہب اسلام میں ناجائز بتایا جاتا ہے ۔

(۱) بینکوں میں روپیہ جمع کرانا ناجائز ہے کیونکہ سود لینا حرام ہے ۔

(۲) مکان کرائے پر چڑھانا ناجائز ہے کیونکہ اس میں اصل زر پر مالک سود لیتا چلا جاتا ہے اور اصل زر ہمیشہ بہ قیمت تمام محفوظ رہتا ہے وقت گزرنے پر مکان پرانا ہو کر کم قیمت نہیں ہوتا بلکہ عملاً اس کی قیمت بڑھتی ہی جاتی ہے اور دوسری طرف یہ تجارت بھی قرار نہیں دی جا سکتی کیونکہ تجارت میں نفع اور نقصان دونوں کا احتمال ہوتا ہے مگر اس میں نقصان کا احتمال نہیں ۔ لہٰذا یہ سود ہے اور حرام ہے ۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مکان کرائے پر چڑھانا یا مکان کرائے پر حاصل کرنا ناجائز ہے ۔

(۳) بیشتر انگریزی ادویات جن میں شراب کی مختلف صورتیں ملی ہوئی ہیں ناجائز ہیں ۔

(۴) عورتوں کا پردہ ترک کرنا ناجائز ہے ۔

(۵) لڑکیوں اور عورتوں کا Sleeveless قمیص پہننا ناجائز ہے ۔

(۶) مخلوط تعلیم ناجائز ہے ۔

(۷) فلم دیکھنا اور ناچ گانے کے جلسوں میں جانا ناجائز ہے ۔

(۸) حکومت کے کئی منصوبے ناجائز ہیں مثلاً خاندانی منصوبہ بندی ، انعامی بانڈ ، عائلی قوانین ۔ ثقافتی ترقی کے تمام پروگرام وغیرہ ۔

(۹) تصویر کھنچوانا ممنوع ہے ۔

(۱۰) مغربی ادب اور مغربی طرز تمدن کا تتبع روحِ اسلام کے منافی ہے کیونکہ حدیث نبوی ہے مَن تَشَبَّہَ بِقَومٍ فَھُوَ مِنھُم ۔ جس شخص نے جس قوم کی مشابہت اختیار کی وہ اسی میں سے ہو گیا ۔

(۱۱) تمام چھوٹے بڑے جلسے ، تقریبات اور کھیلوں کے مقابلے سہ پہر کو ہوتے ہیں جو نماز عصر کا وقت ہے

اور ان کی وجہ سے نماز نہیں پڑھی جاسکتی اس لئے یہ سب ناجائز ہیں۔

(۱۲) وکالت کا پیشہ ناجائز ہے کیونکہ اس میں موکل کے برحق ہونے یا نہ ہونے سے بحث کئے بغیر وکیل اس کا ساتھ دیتے ہیں۔

(۱۳) انشورنس کا پیشہ بھی ناجائز ہے کیونکہ یہ بھی سود کا کاروبار ہے۔

یہ اور دیگر بے شمار دوسرے اسی قسم کے حقائق جو آج کی معاشرت اور آج کے تمدن کا لازمی حصہ ہیں ان کا اسلام میں جواز تسلیم نہیں کیا جاتا۔ لہٰذا آج کے معاشرے میں رہنے والا ہر وہ شخص جو سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہے وہ عقیدہ و حقیقت کے اس تصادم سے پریشان ہے۔ اس مسئلے کا حل اگرچہ آسان نہیں لیکن معاشرے کے بعض طبقوں نے سہولت کی خاطر ان میں سے ایک سمت کو اختیار کر لیا ہے اور دوسری کو شب و روز برا بھلا کہنے کا وظیفہ اپنا لیا ہے۔ مثلاً مذہب پرستوں نے اس طرز فکر میں پناہ ڈھونڈی ہے کہ معاشرے میں جو کچھ ہو رہا ہے یہ سب ناجائز ہے حرام ہے، اور سب لوگ جہنمی ہیں گمراہ ہیں۔ دوسری طرف کمزور اعصاب کے لوگوں نے اس تلخ حقیقت کا مقابلہ نہ کر سکنے کی وجہ سے مذہب کو خیرباد کہہ کر موجودہ معاشرت کو ذہناً اور عملاً قبول کر لیا ہے اور مذہب کو پسماندگی کا سبب جانتے ہیں، بعض دل و دماغ رکھنے والے لوگ اس حوصلہ شکن اور اذیت ناک تصادم کے بیچ پریشان ہیں۔ اس دیو پیکر مسئلے کا حل کیا ہے؟ یہ حل تلاش کرنا تو شاعر اور ادیب کا کام نہیں۔ نہ اسے کسی پارٹی میں یا کسی چھوٹے بڑے گروہ میں شامل ہو کر اپنے اوپر کوئی نظریاتی خول چڑھانے کی ضرورت ہے اس کے لئے اپنے نفسیاتی امراض کا سہارا لے کر اس مسئلے سے قطع تعلق کر لینا بھی ممکن نہیں بشرطیکہ واقعی وہ فنکار ہے اسے تو ایک حساس اور سوچنے والے فرد کی حیثیت سے کامل حقیقت کا ادراک کر کے زندگی کے اس انتشار کو اپنی شخصیت میں جذب کر کے اور خود اس انتشار کی زد پر رہ کر اسی کو اپنی شاعری کا مواد بنانا ہے۔

یہ تو صرف بحث ہے مذہب اور اعتقاد کی۔ قدروں کا مسئلہ بھی اسی سے منسلک ہے۔ پہلے معاشرتی اقدار کا سرچشمہ مذہب تھا اور یہ قدریں سب میں یکساں طور پر مسلم تھیں اب معاشرتی اقدار کا سرچشمہ کچھ مغربی تہذیب ہے کچھ ذاتی سوچ بچار وغیرہ۔ لہٰذا اب کوئی بھی قدر —— نئی یا پرانی —— مشکل سے پورے معاشرے میں یکساں طور پر مسلم ہوگی۔ مختلف معاشرتی طبقوں کی اقدار مختلف ہیں۔ پہلے دوشیزاؤں کا زیور حیا تھی۔ اب بے باکی اور SMART NESS ہے پہلے عشق مثالی اور مثالیت پرست ہوتا تھا۔ اب اس نے تلخ حقائق کے آگے سپر ڈال دی ہے۔ یعنی عشق میں تخت یا تختہ کا تصور ختم ہو کر ناکامی کی صورت میں متبادل ذرائع تلاش کرنے کا ڈھب آچلا ہے۔ قدیم شعراء کے ہاں محبوب غالب اور عاشق مغلوب تھا اور محبوب ایک ایسا عظیم شہنشاہ تھا جس کی ایک نگاہ کرم ان کے گدائے حسن کو مالا مال کر دیتی تھی ——

شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدا را

اس کا سبب کچھ فلسفۂ اشراق تھا جس میں حسن غالب اور عشق مغلوب تھا، اس کی ایک مثال خدا اور انسان ہے۔ دوسرا سبب بادشاہی نظام حکومت جس میں بادشاہ مختار کل بلکہ ظل اللہ ہوتا تھا یعنی خدا کا سایہ۔ اسی وجہ سے عاشق کی حیثیت، کوئے دلدار کے بدحال گریہ گر سے زیادہ نہ تھی مگر آج محبوب کو کوئی لاکھ مثالی رنگ میں دیکھے اور IDEALISE کرے، اس کی شخصی حیثیت اور اس کی انسانی مجبوریوں کا پورا شعور ضرور رکھتا ہے یہ نیا احساس

ویسے آج سے کچھ عرصہ قبل فراقؔ صاحب شروع کر چکے تھے ؎

بہت نہ بے کسیٔ عشق پر کوئی روئے   کہ حسن کا بھی زمانے میں کوئی دوست نہیں

اور جگرؔ بھی ؎

اِدھر سے بھی تھی سوا کچھ اُدھر کی مجبوری   کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

یہ سارے حقائق اس لئے ہیں کہ طرزِ تمدن میں بنیادی تبدیلی آچکی ہے پرانا شاعر تو بیچارا محبوب کو ایک نگہ دیکھنے کے بعد دوسری بار دیکھنے کی طلب میں عمر گذار دیتا تھا۔ آج تو دونوں باہمی اندوہ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور آج عشق کا المیہ فطرت اور معاشرت کے اندھے جبر سے پیدا ہوتا ہے محبوب کی "سفاکی" سے نہیں۔ جدید طرزِ تمدن نے دونوں کو بہت قریب لا کھڑا کیا ہے اور ملنے کی کئی صورتیں ہیں اور نہ ملنے کے نئے جبر۔ آج سے پون صدی پہلے تک کی معاشرت میں معاشرہ کا مرکز گھر تھا۔ فرد کی جڑیں اپنے گھر میں بڑی مضبوط تھیں جیسے کسی تناور درخت کی شاخیں چاہے کتنی ہی دور پہنچ جائیں، اس کے حقیقی وجود کا بنیادی رشتہ اسی مٹی سے ہے جس میں اس کی جڑیں گہری اُتری ہوئی ہیں، اسی طرح فرد چاہے گھر سے دور بہت دور تلاش معاش میں جاتا تھا اور مارا مارا پھرتا تھا مگر اس کی منزل آخر پھر بھی اس کا گھر تھا اور عموماً تو لوگوں کو نسلوں تک دور کا سفر ہی درپیش نہ آتا اور نقل مکانی اس عہد میں انقلاب کی حیثیت رکھتی تھی، یہی وجہ ہے کہ میرؔ صاحب پاؤ صدی لکھنؤ میں رہنے کے باوجود جب وہاں کے ماحول سے گھبراتے ہیں تو کہتے ہیں ؎

متاعِ ہنر پھیر کر سے چلو   بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

یہ گھر کی ٹھنڈک کیا تھی جو نوّے برس کے بڈھے کو جسے لکھنؤ میں رہتے عمر بیت چکی ہے پھر دلّی کی طرف کھینچ رہی ہے کبھی تو میرؔ گھر کو یاد کر کے رو پڑتے ہیں ؎

خرابہ دلّی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا   وہیں میں کاش مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں

یہ گھر سے شدید اور مستقل وابستگی اور گھر سے بے پناہ محبت اس معاشرت کی ایک نمایاں خصوصیت تھی، لوگ ساری ساری عمر دور دیس میں ملازمتیں کرتے اور طویل عرصوں کے بعد چند دن کی چھٹی لے کر اور آخر میں ملازمت ختم کر کے گھر ہی لوٹ آتے تھے۔ اسی لئے تو خواجہ فریدؔ کہتے ہیں ؎

یار سپاہیا آوس میڈڑے کول

اے میرے محبوب (جو کہ سپاہی ہے) آ میرے پاس بس جا۔ کیونکہ وہ وطن سے دور مجبور فوجوں کے ساتھ کہیں دوسرے دیسوں میں بس رہا تھا اور اس کا گھر واپس آنا یقینی تھا اگر زندگی بے وفائی نہ کرے تو۔ اسی لئے جس سے ایک بار دل لگا پھر عمر اسی پر قربان ہو جاتی تھی اور طوالتِ ہجراں سے اور دائمی فراق سے چاہنے والوں کو تپ دق ہو جاتا اور گھل گھل کر خاموشی سے جان دے دیتے اور اس بات کی پروا بھی نہ کرتے کہ دلبر کہاں تک رسم وفا نبھاتا ہے ؎

یار فریدا اوڈی او جانے سانوں اپنی توڑ نبھاون ڈے

یا پھر میرؔ ؎

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر   اُس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم — سو اس عہد کو اب وفا کر چلے

اب معاشرہ کا مرکز گھر نہیں رہا نہ اب فرد کی وابستگی گھر سے اتنی شدید ہے۔ آج نقل مکانی روزمرہ کی چیز بن گئی ہے اور فرد جہاں رہتا ہے وہی اس کا گھر ہے۔ اسی وجہ سے عشق میں یک جائیت کی وہ شدت بھی نہیں رہی، چند روزہ اور کئی کئی عشقوں کی کہانیاں آج کی شاعری میں ملتی ہیں۔ دونوں کی منزل ایک نہیں بن پاتی۔ فراق صاحب کا ہی شعر سنئے ؎

کس کی منزل کسے کہاں لے جائے — راہ کا ساتھ بھی بہت ہے میاں

معاشرے اور طرز معاشرت اور عقیدہ ونظریہ میں ان بنیادی تبدیلیوں کی وجہ سے ہر فرد ایک اندرونی تبدیلی سے دوچار ہے لیکن حسن عسکری تو تسلیم نہیں کریں گے کہ طرز احساس میں کوئی تغیر رونما ہو رہا ہے وہ کہتے ہیں ـــــ
"کسی کلچر میں طرز احساس کی بنیادی تبدیلیاں روز نہیں ہوا کرتیں۔ بیسویں صدی کے بعض مغربی ادیب طرز احساس کی تبدیلی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے پرانے کپڑے اتار کے نئے پہن لئے جائیں۔ مثلاً ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ہر بڑا ادیب شعور کی کسی بڑی تبدیلی کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ لیکن محض ترمیم کو بڑی تبدیلی نہیں کہا جا سکتا۔ اگر طرز احساس میں روز انقلاب آنے لگے تو سارا سماج ایک پاگل خانہ بن جائے۔ بڑی تبدیلیاں چاہے اندرونی عمل کے ذریعے ہوں۔ چاہے بیرونی اثرات کے ماتحت صدیوں بعد جاکے رونما ہوتی ہے۔ آڈن کے خیال میں یورپ کی ڈیڑھ ہزار سال کی تاریخ میں طرز احساس کے تین بڑے انقلاب واقع ہوئے ہیں۔ ایک تو بارہویں صدی میں COURTLY LOVE کی روایت پیدا ہوئی۔ دوسرے سولہویں صدی میں ALLEGORY کا اقتدار ختم ہوا۔ تیسرے انیسویں صدی میں رومانوی تحریک سامنے آئی۔ اللہ اللہ خیر صلّاح" اس کے بعد کہتے ہیں "مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ پچھلے سو سال کے عرصے میں مغرب کی پیروی کرنے کی جتنی بھی شعوری اور غیر شعوری کوششیں ہوئی ہیں۔ ان سب کے باوجود ہمارا احساس وہ نہیں بن سکا جو مغرب کا احساس ہے۔"

اب سوال یہ ہے کہ اگر طرز احساس میں بنیادی تبدیلیاں بہت عرصہ بعد آتی ہیں تو اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ اس وقت ہمارے کلچر کے طرز احساس میں بنیادی تغیر" لمحہ بہ لمحہ رونما نہیں ہو رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ولی دکنی بلکہ اس سے قبل کے زمانے سے لے کر حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، فانی، اصغر بلکہ اقبال وظفر علی خاں وغیرہ کے عہد تک ہمارے کلچر کا طرز احساس ایک سا ہی رہا ہے جس کی تعمیر بادشاہی طرز حکومت مغل تہذیب اور اس میں ہندی عناصر کے امتزاج، فارسی کے ادبی کلچر، مزاج کی انتہا پسندی، طبیعت کی ردّعمل پسندی (RETALIATION) چیزوں کی طرف موضوعی نقطۂ نظر (SUBJECTIVETY) مذہب اور روحانیت پر گہرے یقین اور جامد تمدن نے کی تھی۔ اب آپ ملاحظہ کیجئے تو کیا ہمارے کلچر کے پرانے طرز احساس کو متعین کرنے والے سارے عناصر ایک ایک کرکے کسی بڑی بنیادی تبدیلی سے دوچار نہیں ہیں؟ یقیناً ہیں۔ بادشاہی طرز حکومت اور اس کی رحمتیں اور اس کا جاہ وجلال اور اس کا عوام میں مغلوبیت اور شاہ پرستی پیدا کرنے کا کاروبار ختم ہوگیا، مغل تہذیب کی کایا پلٹ ہوگئی۔ فارسی ادبی کلچر ہوا ہوگیا ہمارے مزاجوں سے جدید عہد کی شدید ترین مصروفیتیں تحمل، اعتدال اور ٹھنڈے دل سے سوچنے کی صلاحیت کا تقاضا کرتی ہیں، موضوعیت کی جگہ ایک گوارا حد تک معروضی نقطۂ نظر لے رہا ہے اسی طرح دیگر عناصر بھی بیخ وبن سے اکھڑ کر اور کھادر ہوئے جا رہے ہیں۔ اسی لئے تو ہمارا طرز احساس اب وہ نہیں رہے گا

جو ولی سے حسرت موہانی تک تھا۔ کیونکہ آہستہ آہستہ بدلنے کلچر کے مختلف عناصر بدلتے جارہے ہیں اور طرزِ احساس میں یہ تبدیلی بھی آہستہ لیکن قابلِ مشاہدہ حد تک تیز رفتار کے ساتھ ہو رہی ہے۔ تو گویا یہ اردو کلچر کے دوسرے طرزِ احساس کا دور شروع ہو رہا ہے۔ اس عہد میں شاید کوئی عظیم شاعر تو سامنے نہ آسکے لیکن نئے طرزِ احساس کی بنیادیں رکھنے والے نمایاں شاعر کبھی سامنے آئیں گے یا شاید آرہے ہوں۔

اسی طرح حسن عسکری کی یہ بات بھی سوچنے کے صحیح انداز پر مبنی نہیں کہ مغرب کی پیروی کرنے کے باوجود ہمارا طرزِ احساس مغربی نہیں ہوسکا۔ دراصل اس کی تو ہمیں ضرورت بھی نہیں اور نہ اس کا کسی نے دعویٰ کیا ہے۔ میرے خیال میں اردو کے کسی ذمہ دار نقاد نے یہ دعویٰ نہیں کیا کہ ہمارا طرزِ احساس اب مغربی ہوگیا ہے، یا ہوتا جارہا ہے۔ خدا جانے حسن عسکری کا اعتراض کس پر ہے۔ بہرکیف کہنے کی بات یہ ہے کہ طرزِ احساس میں بنیادی تبدیلی رونما ہو رہی ہے۔ یہ کس روز یا تاریخ یا سن و سال سے شروع ہوگئی۔ اس کو ہجری یا عیسوی کیلنڈر کے ذریعے تو بتایا نہیں جاسکتا کہ ہم کہیں غدر کے زمانے سے شروع ہوا یا اقبال کے زمانے سے یا میراجی سے یا ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء سے بہرحال اتنا ہے کہ جب کوئی تبدیلی قابلِ مشاہدہ حد تک نمایاں ہو جاتی ہے تو اس کی کچھ کچھ نشاندہی کی جاسکتی ہے اور یہی کچھ میں عرض کر رہا ہوں ہمارے کلچر کا طرزِ احساس تو بدل ہی رہا ہے۔ البتہ اس طرزِ احساس سے کوئی شخص جبلت کا انقلاب مراد لینا چاہے یا یہ پسند کرے کہ بنیادی انسانی جذبات یکسر منقلب ہو جائیں تو ایسا ہونے سے رہا۔ اگر طرزِ احساس کا مطلب کوئی ایسی بڑی تبدیلی ہے تو وہ کبھی بھی نہ ہوگی کیونکہ جبلتیں اور بنیادی انسانی جذبات تو ہمیشہ وہی رہتے ہیں، ہاں کسی خاص عہد میں کسی خاص معاشرت میں کچھ مخصوص جذبات کی فراوانی یا شدّت اور باقی میں اعتدال یا نرمی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ آج کا ہر حساس فرد اندرونی تبدیلی سے دوچار ہے۔ شاعروں کے سلسلے میں یہ اندرونی انتشار اور بھی بڑھ جاتا ہے جب وہ اس انتشار کا اظہار اپنی شاعری میں کرنا چاہتا ہے اور بوجوہ نہیں کر پاتا۔ یعنی اظہار کے پرانے سانچے بھی آج کئی بار ناموزوں ثابت ہوتے ہیں۔ اور یوں شاعر بے چارہ انسانوں سے کٹ کر اپنی کتابوں کے تلے دب کر رہ گیا ہے۔ اس بے بسی کا سبب یہی ہے کہ قدیم شعرا کے لئے اظہار کی راہیں متعیّن تھیں، ان کی اپنی گفتگو کی اور روزمرّہ بول چال کی زبان وہی تھی جو ان کی شاعری کی تھی اور تقریباً وہی زبان ان کے قارئین کی روزمرّہ زندگی کی تھی۔ اب قاری اور شعر و شاعری کی زبانیں مختلف ہوتی چلی جارہی ہیں۔ پرانی علامات بکھر کر دھواں ہوگئی ہیں۔ شاعر اور قاری کے درمیان مشترک زبان کی اکائی ٹوٹ گئی ہے۔ لہٰذا شاعر کے تجربے کا ابلاغ لفظوں میں ہو جانے پر بھی قاری تک اسی شدّت اور کامل عرفان کے ساتھ نہیں ہوتا جتنا میر کے شعر کا ابلاغ میر کے قاری تک اس کے زمانے میں ہوا کرتا تھا، اسی لئے بعض لسانیات پرستوں نے ابلاغ کی ضرورت ہی سے انکار کر دیا اور اس گپ کو فلسفہ بنانے کی کوششیں بھی کی گئیں۔ اسی طرح شاعر کی ذاتی زندگی اور شاعر کے عملی اور ذہنی تجربوں کی زبان اور اس کی ڈکشن اس کی شاعری کی زبان اور اس کی شعری لغت سے مختلف ہے۔ چنانچہ وہ ان تجربات کو شعر میں صورتِ اظہار دیتے وقت اندرونی طور پہ یوں ٹوٹ ٹوٹ کر بکھرتا ہے کہ شاعری یا گیدڑ کی چیخ بن کر رہ جاتی ہے، بالکل مہمل اور لایعنی، یا اس کی نجی ڈائری یا غیر منطقی، غیر شاعرانہ واویلا یا طفلانہ جھنجھلاہٹ۔

جو لوگ اپنے سیّل بکھرنے نہیں دیتے اور نئے احساس کے وحشیوں کو سدھا لیتے ہیں، وہ صحیح معنوں میں نئی شاعری یا جدید شاعری یا جدید تر شاعری (جو نام آپ انھیں دینا پسند کریں) کرتے ہیں۔ نئی شاعری نئے طرزِ احساس کے فنکارانہ اظہار میں ہے جس میں نیا پن اور تازگی ہو۔ پرانا اسلوب استعمال کرنے سے نیا احساس بھی پرانا نظر آنے لگتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ صرف نئی ڈکشن ہی سے کام چل جائے گا۔ کھڑکیاں اور دروازے اور کپڑے اور کرچیاں کے الفاظ ہی نئے پن کی دلیل نہیں کیونکہ کھڑکیاں اور دروازے اور کپڑے اور کرچیاں تو پہلے بھی ہوتے تھے اور یہ لفظ بھی پہلے موجود تھے۔ لہٰذا نئے الفاظ ڈھونڈھ لانے میں اور ایسے الفاظ کو شعروں میں استعمال کرنے میں جو پرانی شعری روایت میں شاعری کی زبان نہ تھے۔ کوئی جدت نہیں۔ جدّت تو نئے طرزِ احساس میں ہے اور کوئی کم مستعمل یا انوکھا یا عجیب و غریب لفظ اسی وقت کچھ شعری وقعت رکھے گا جب اس کے پیچھے نیا اور بھرپور تجربہ ہوگا۔ ورنہ وہ خالی بوتل کا دھوکے باز لیبل ہے۔ ایسی نظمیں لکھنا جن کی روح میں کوئی نیا پن فنکارانہ اظہار کے ساتھ نہ ہو، رنگ برنگے خوبصورت لیبلوں والی "خالی بوتلوں کی دکان سجانا ہے۔ یہ کام ہمارے یہاں ایک گروہ تو بڑے زور شور سے کر رہا ہے۔ ان کی بوتلیں ان کے یار دوست خوب خریدتے بھی ہیں۔

نئے امیج، نئی شعری لغت، نیا کشف (VISION) اور نیا طرزِ احساس ہی نئی شاعری کا ضامن ہے۔

تنقید

اُردو تنقید کے جدید تر رجحانات

(ڈاکٹر محمد حسن)

۱۹۴۷ء کے بعد کی تنقید تین استفہامیوں سے ہو کر گزری ہے۔ پہلا استفہامیہ ادب کی منظریت اور مطلقیت سے متعلق تھا —— یعنی ادبی تنقید کو کس حد تک ادب پارے کے اندرونی تجزیے، تفہیم اور باز آفرینی پر زور دینا چاہئے اور اس عمل میں ادب کا رشتہ دانش کے دوسرے شعبوں اور انسانی زندگی کے دیگر عوامل سے کہاں کہاں اور کس نوعیت سے پیدا ہوتا ہے اور زندگی کا عرفان اور علم و دانش کی آگاہیاں کس طرح ادبی شعور، تنقیدی بصیرت اور فنی عرفان میں معاون یا مضر ثابت ہوتی ہیں۔

دوسرا استفہامیہ تاریخیت اور تاثر آفرینی کے متعلق تھا یعنی ادبی تنقید کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور تنقید ادب میں جن اقدار کی جستجو اور جن خوبیوں یا خامیوں کی پرکھ کا کام سرانجام دیتی ہے اس میں روایت کا درجہ کیا ہے گویا آج کا لکھنے کا مطالعہ محض ایک تاثر، ایک تجربے کی حیثیت سے کیا جائے یا اسے انسانی کارناموں یا ناکامیوں کے طویل سلسلے کی کڑی سمجھا جائے یہ لمحہ جو ادب میں شاہکار بن کر سامنے آتا ہے قطرۂ شبنم ہے یا مالا کا موتی اور اس کا رشتہ اپنے خالق اور اس کے عصر ہی سے نہیں بلکہ پوری تہذیبی وراثت سے کیا اور کیسا ہے؟

تیسرا استفہامیہ خود نقاد کی ذات کی بازیافت کے متعلق تھا یعنی اس ذات کا رشتہ عصری مذاق سلیم سے کس نوعیت کا ہے اور خود تخلیقی فنکار کی ذات سے اس کا نباہ کن شرائط پر اور کس نہج سے ہوتا ہے۔ کیا تنقید تخلیقی فن کار اور تنقید نگار کی شخصیتوں کا تصادم ہے یا سمجھوتہ یا ایک پر دوسرے کی فتح اور اسی سلسلے کے سوالوں میں سائنٹیفک یا معروضی نظریۂ تنقید کا امکان یا عدم امکان اور تنقید میں نجی لب و لہجے اور انشائیے کے رنگ کے جواز اور عدم جواز کے سارے مسائل بھی آجاتے ہیں۔

یہ تینوں استفہامئے شاید ۱۹۴۷ء سے قبل بھی موجود تھے لیکن اس دور کی تنقید نے انھیں جس طرح بے محابا اور برملا پیش کر دیا ہے وہ شاید اس کا منفرد کارنامہ بھی ہے اور کمزوری بھی ہے۔ پہلا استفہامیہ ترقی پسند تنقید کے زیر اثر پیدا ہوا تھا جس سے ہماری ادبی تنقید نے ایک اہم سبق سیکھا تھا یعنی ادب میں نفس مضمون یا خیال کی بنیادی اہمیت ہے اور خیال کے رشتے سماج اور عصری زندگی سے جا کر ملتے ہیں، لہٰذا ادبی شہ پارے کے مطالعے کے لئے اس کو جنم دینے والے عہد اور اس کے تہذیبی اور جذباتی محرکات و عوامل کو سمجھنا ضروری ہے۔ گویا ہر ادبی شہ پارہ اپنے دور کے پس منظر ہی میں سمجھا اور پہچانا جا سکتا ہے۔ جسے ہم فرد کی نجی داستان یا ذاتی تجربے سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس کے پیچھے بھی عصری زندگی کی دھوپ چھاؤں جلوہ دکھاتی ہے۔ اس شعور نے ہماری تنقید میں سماجی پس منظر کے تذکرے کی لے تیز کر دی۔ تاریخی واقعات کی تفصیل، افراد و

معاشرے کے مطالعے میں پیش لفظ کی حیثیت اختیار کرنے لگی۔ یہ بات اہم ہے کہ تنقید کے اس مکتبۂ خیال کی سبھی اہم کتابیں پچھلے بیس برس میں لکھی گئی ہیں۔ مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، سجاد ظہیر، ممتاز حسین، سردار جعفری کی تحریروں کا بیشتر حصّہ اسی دور میں لکھا گیا اور کتابی شکل میں سامنے آیا۔ یہ سب ادب کو سماجی اظہار اور سماجی اثر آفرینی کا ذریعہ مانتے تھے لیکن ترقی پسند تنقید کی سب سے بڑی محرومی یہ ہے کہ اس کی بنیاد سماجی اور تہذیبی تاریخ پر ہے اور ہندوستان کی سماجی اور تہذیبی تاریخ مرتب ہی نہیں ہوئی لہٰذا ان ناکافی شواہد سے جو نتائج نکالے جائیں گے وہ غیر تسلی بخش یا گمراہ کن ہو سکتے تھے۔ ہندوستان میں جاگیرداری کی نوعیت کیا تھی اور سرمایہ داری کا عروج کب سے اور کیونکر ہوا، طبقاتی تقسیم کی شکل کیا تھی اور ان طبقوں کی تہذیبی وراثت کس انداز سے اثر پذیر اور اثر انداز ہوئی۔ ان سوالوں کے جواب صرف ادبی دائرے میں رہ کر ممکن نہ تھے اور عمرانی مطالعے کے لئے ان موضوعات پر نئے سرے سے تحقیق کا حق ادا کرنا ضروری تھا اسی بناء پر ہماری تحقیقی اور تنقیدی کتابوں میں تاریخی اور تہذیبی پس منظر کے ابواب واقعات کی فہرست تو بن گئے مگر ان سے ادبی ذہن کی اثر پذیری کے بارے میں صحیح متعلقہ نتائج نہیں نکالے جا سکے۔

اس قوس کے دوسرے سرے پر ادبی شہ پاروں کی مطلقیت کے قایل وہ نقاد تھے جن کے ہاں پس منظر کا وجود محض فرضی تھا، ان کی نظریں فن پارے کی اندرونی تشکیل اور تجزیے پر جمی ہوئی تھیں ان میں سائنٹفک تنقید کے علم بردار بھی تھے اور تاثراتی تنقید کے حامی بھی۔ وہ بھی جو اپنے طور پر ادبی اصول اور ضابطے بناتے اور ان پر پورے ادبی کارناموں کا جائزہ لیتے رہے تھے اور وہ بھی جو تقابلی تنقید کی مدد سے مختلف ادیبوں کے مزاج اور ان کے اسالیب فکر و بیان کا محاکمہ کرتے رہے۔ ان میں رشید احمد صدیقی بھی ہیں اور فراق گورکھپوری بھی۔ ایک کے نزدیک ادب عصری زندگی کی اعلیٰ ترین تہذیبی لطافتوں کا مظہر ہے دوسرے کے نزدیک ہر شعر تجربے کی ایک نئی تہہ اور لب و لہجہ کا ایک نیا موڑ۔ پھر اسی شاہراہ پر آگے کلیم الدین احمد، آل احمد سرور اور خورشید الاسلام ملتے ہیں۔

تخلیق دراصل تین سطحوں پر وجود میں آتی ہے وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے عصری شعور کی آواز بھی اور اس دور سے ابھرنے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔ اس لئے ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تحقیق) سیرت اور نفسیات کی مدد سے ممکن ہے) بھی ہے۔ عصر کا مطالعہ بھی ہے (جو عمرانیات، اقتصادیات اور سماجی علوم کے ذریعے ممکن ہے) اور آفاقی اقدار کا مطالعہ بھی (جو جمالیات، اور تاریخ ادب کی روشنی میں ممکن ہے) جن نقادوں نے عصر سے زیادہ فرد اور آفاقی اقدار پر زور دیا ہے ان میں کچھ ایسے تھے جن کی ذات میں اجتماعیت کا آہنگ اور آگہی تھی اور اپنی تاثراتی تنقید میں بھی وہ تاثر کی وسعت جامعیت اور رنگا رنگی کو فراموش نہ کر سکے۔

اس منزل پر شاید یہ ضروری ہے کہ اس دور میں ہمارے تنقیدی سرمائے پر گہرے مغربی اثرات کا تذکرہ کیا جائے جن میں فرانسیسی اور انگریزی نقادوں کے اثرات خاص طور پر نمایاں ہوئے ہیں، ان میں مثبت اور منفی دونوں اثرات نمایاں تھے ایک طرف کلیم الدین احمد مغربی نقادوں کے بعض اصول اختیار کر کے انھیں پوری قطعیت اور قدرے میکانکی دیانتداری سے استعمال کرتے ہیں اور عملی تنقید کے بعض انوکھے نمونے وجود میں آتے ہیں۔ دوسری طرف ٹی۔ ایس ایلیٹ کے حوالے تنقیدی تحریروں میں ابھرنے لگتے ہیں۔ اس ضمن میں جہاں تنقید کو توسیع ذات کی کوشش کے طور پر پیش کیا گیا وہاں اسے محاکمے اور تصفیے کے بجائے محض ترتیب مقدمات بھی قرار دیا گیا، جس میں تنقید نگار فیصلہ نہیں دیتا صرف متعلقہ شواہد اور تجزیے میں مدد دینے والے حقائق و آراء کو معنویت کے ساتھ مرتب کرنے پر

اکتفا کرلیا ہے۔ یہاں یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ سائنٹیفک تنقید کا نشو و نما لائق اعتنا طور پر نہیں ہو سکا اور مغربی اثرات سے جہاں ہمیں تجزیے کا نیا شعور ملا وہاں بنے بنائے اصول اور ضوابط کو میکانیکی طور پر برتنے کے نتیجے میں اپنے ادبی مزاج اور تہذیبی روایات سے بے خبری کے باعث بعض نقاد گمراہ کن اور ادھوری سچائیوں تک پہنچے۔ پھر اصطلاحات کی زبان کو قطعیت نہ ملی اور اصطلاحات کے مفاہیم کے غیر متعین ہونے کی بنا پر تنقید بین الاقوامی شعور سے خاطر خواہ فائدہ نہ اٹھا سکی۔

دوسرے استفہامیہ یعنی ماضی کی دریافت کے راستے سے ادبی تنقید تحقیق کی اہمیت کے نئے شعور تک پہنچی۔ ادبی تنقید کو اگر کسی دور کے ادب کو ایک تسلسل کی شکل میں دیکھنا اور پرکھنا ہے تو لازم ہے کہ پہلے محاکمے کے لئے صحیح شواہد اور تفصیلات جمع کی جائیں تنقید کو اگر محض رائے زنی بننے سے گریز کرنا ہے تو سب سے پہلے جس مصنف کے کلام کا محاکمہ درکار ہے اس کا صحیح متن حاصل کرنا ناگزیر ہوگا اس کے حالات زندگی کی دریافت اس کے مزاج اس کی وراثت، علمی اور ادبی استعداد اس کے دور کا معاشرہ غرض اسکی شخصیت کو پہچاننے کے لئے تحقیق سے مدد لینی ہوگی اور پھر تنقید کے ایسے اصول و ضوابط بھی مرتب کرنے ہوں گے۔ جن میں آفاقی ذوق جمال کی شائستگی تو ہو مگر یہ اصول مانگے کا اجالا نہ بن جائیں جن سے ہمارے ادب کی پرکھ میں مدد ملنے کے بجائے رنگین شیشے کا کام دینے لگیں اور حقیقتوں کو مسخ کر دے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ اس دور میں ایسی متعدد تصانیف شائع ہوئی ہیں جو تحقیق و تنقید دونوں کی سرحدوں پر ہیں اور جنھوں نے تنقیدی محاکمے کے لئے تحقیق کی مدد لینا ضروری خیال کیا ہے۔

ان میں خصوصیت کے ساتھ مختلف ادوار اور شخصیتوں کے تنقیدی محاکمے قابل ذکر ہیں۔ غالبیات اور اقبالیات اردو تنقید کے مستقل عنوانات ہیں۔ ان میں اس دور نے میریات کا اضافہ کیا البتہ غالب پر ہندوستان میں غالب شناسی۔ نقد غالب اور غالب (خورشید الاسلام) کے علاوہ تنقیدی نقطۂ نظر سے کوئی اہم کتاب شائع نہیں ہوئی اقبال پر پچھلے بیس سال میں ہندوستان میں تنقیدی حیثیت سے کوئی وقیع کتاب نہیں چھپی البتہ میر پر پہلی بار اتنی توجہ صرف کی گئی ہندوستان میں میر، حیات اور شاعری، حدیث میر، دلی کالج میگزین کا میر نمبر۔ دیوان میر (مرتبہ سردار جعفری) اور کلیات میر کی اشاعت اور پاکستان میں نقد میر۔ عبادت بریلوی کی مرتبہ کلیات اور محمد حسن عسکری کا مرتبہ انتخاب۔ اس توجہ کے غماز ہیں۔ قدیم ادب کی تشکیل نو کے سلسلے میں ڈاکٹر خلیق انجم کی مرزا رفیع سودا۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ذوق حیات وانتقاد اور ڈاکٹر قمر رئیس کی پریم چند کا تنقیدی مطالعہ اہم ہیں۔

تاریخی تسلسل کے بڑھتے ہوئے شعور کی ایک اور مثال عبدالقادر سروری کی اُردو کی ادبی تاریخ۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کی آزادی کے بعد اردو ادب اور علی گڑھ تاریخ ادب اردو کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ عبدالقادر سروری نے ادبی میلانات کو پورے تہذیبی اور تاریخی مدوجزر کا حصہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جب کہ ڈاکٹر اعجاز حسین نے عصری ادب کے مختلف میلانات کا دستاویزی جائزہ لیا ہے یعنی تجزیے سے زیادہ انھیں محفوظ کر لینے کی کوشش کی ہے۔

علی گڑھ تاریخ ادب اردو "تغیر پذیر ادب کو بدلتے ہوئے مگر مسلسل تہذیبی ارتقا کی روشنی میں پرکھتی ہے۔ مگر یہ تینوں کوششیں خام مواد اور تجزیاتی بصیرت کی کمی کی بدولت ابتدائی منزل سے آگے نہیں بڑھ سکیں۔

اس دور کے تنقیدی میلانات کا اندازہ ان مباحث سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو ادبی حلقوں میں زیر بحث رہے ہیں، ان میں بعض ماضی کی دریافت سے متعلق معلوم ہوں گے۔ مگر ان کی کڑیاں دراصل عصری میلانات سے ملتی ہیں۔ ان مسائل میں ادب عالیہ سے متعلق ردیہ ادب میں جمود۔ غزل کا مستقبل۔ قطعہ اور رباعی۔ نئے ادبی تقاضے اظہار ترسیل اور ابلاغ پر بحثیں بھی شامل ہیں۔ ان پر غور کرنے سے اندازہ ہوگا کہ ان میں دو مسائل بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک ماضی کے سرمایے سے عصری ادب کی بصیرت کے رشتوں کی بنیاد قائم کرنے کی جستجو اور اقدار کے تعین کے لئے نئے علم و آگہی کی روشنی میں معروضی معیاروں کی تلاش،

پہلے مسئلے نے ہماری تنقید کی ادبی و غیر ادبی بالفاظ دیگر، علمی فلسفیانہ اور تہذیبی اقدار کے باہمی رشتے کی نوعیت کی طرف رہبری کی، کیا ادب واقعی محض انفرادی کیفیات کی عکاسی ہے؟ اگر یہ صحیح ہے تو ان کیفیات کی تشکیل میں فرد کی نسلی وراثت اور ماحول اس کے گرد و پیش اور اس کے ذہن اور جذبے، روایت اور تجربے کا کیا حصہ ہوتا ہے اور اگر ہوتا ہے تو پھر جسے عرف عام میں ذاتی تاثر کہا جاتا ہے اس کا کتنا حصہ ذاتی کہا جاسکتا ہے اور کتنا ایسا ہے جس میں اجتماعی آہنگ موجود ہے پھر جسے تاثر کہتے ہیں اس میں خارجی محرکات کا کتنا عمل دخل ہے اور اعصابی ردّعمل کے ساتھ کتنا حصہ فکر و فلسفے کا، عقیدے اور نظریے کا، جذبے یا تخیل کا شامل ہوتا ہے؟ کیا شاعرانہ تاثر سے تعبیر کی جانے والی شے محض تاثر ہی رہے یا اعصابی رد عمل، جذباتی رویے، ذہنی افتاد اور تخیل کی رنگ آمیزی سے مل کر ظہور میں آنے والے مرکب کا نام ہے؟ کیا ادب محض اظہار ذات ہے یا ذاتی تجربے کے ادب میں ظاہر ہونے کے لئے معنویت شرط ہے؟ ان مباحث نے ایک طرف تو نظریاتی تنقید کی طرف متوجہ کیا اور دوسری طرف فلسفیانہ تنقید کے میلان کو متعارف کرنے میں مدد دی۔ فلسفیانہ تنقید کا یہ میلان ہنوز ابتدائی دور میں ہے اور اس کا تفصیلی جائزہ لینا قبل از وقت ہوگا۔ البتہ نظریاتی تنقید کے مختصر سے سرمایے میں تھوڑا بہت اضافہ ہوا ہے۔

نظریاتی طور پر ادب اور تنقید کو عصری آگہی اور تہذیبی تانے بانے سے الگ کرکے دیکھنے کا میلان ہندوستان کے تنقید نگاروں میں بہت کم اور پاکستان میں بہت زیادہ ابھرا ہے۔ ہندوستان میں اس کی نمائندگی کلیم الدین احمد اور پچھلے چند مہینوں سے آل احمد سرور کی تحریروں میں ملتی ہے کلیم الدین احمد ادب کے دائرے میں رہ کر ادبی شہ پارے کو جانچنا، تولنا اور پرکھنا چاہتے ہیں اور نظریاتی طور پر تقابلی تنقید کے اصولوں کو سامنے رکھ کر جذبات کی شدت اور والہانہ کیفیت سے بھی زیادہ ترتیب، ربط، جامعیت اور مسلسل پرداز پر زور دیتے ہیں اور انھیں دانش عصر سے بہت کچھ الگ کرکے دیکھتے ہیں جس کے نمونے عملی تنقید میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں، پاکستان میں گو نظریاتی تنقید کی مثالیں عابد علی عابد کی کتاب اور ممتاز حسین کے بعض مضامین ہی میں ملتی ہیں، مگر حسن عسکری کا نظریۂ تنقید تضادات سے خالی نہیں، (مگر ان کی تحریروں کی مدد سے اگر کوئی ایک تصویر بنائی جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہ دراصل دوہرے وجود کے قائل ہیں ایک فطری جبلتوں سے ہوا آدمی دوسرا تہذیب کے سانچے میں ڈھلا ہوا انسان اور ان کے نزدیک علم و دانش کے اکثر ذخیرے انسان کے حق میں اور آدمی کے خلاف سرگرم عمل ہوتے ہیں اور ادب اسی آدمی کی آواز ہے

—— اگر اس آواز کو سمجھا جاسکتا ہے تو اس کی ذات کے بلکہ ادبی محاورے کے دائرے میں رکھ کر بھی ابلاغ تھا ہے) پاکستان میں تنقید کا دوسرا رخ پورے آدمی کی تلاش اردو شاعری کے مزاج کی تحلیل اور ARCH TYPE اور MYTH سے کی مدد سے سمجھنے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

معروضیت کی تلاش میں ہمارے نقاد البتہ دو بنیادی مراحل تک پہنچے۔ گو ان کا حل ہنوز پوری طرح ممکن نہ ہو سکا، ایک تنقیدی اصطلاحوں کی صحیح یا متعین معنوں کی تلاش کا مسئلہ ہے اور دوسرا ادبی مباحث کے تصفیے کے لئے کسی مشترک معیار کی دریافت کا سوال۔ جہاں تک تنقیدی اصطلاحوں کا تعلق ہے۔ ہمارے سرمائے میں یا مغربی اور خصوصاً انگریزی اصطلاحوں کے ترجمے میں جن کی شکل اور مفہوم دونوں غیر متعین ہیں۔ جذبے کا لفظ SENSATION کے لئے بھی مستعمل ہے EMOTION اور SENTIMENT کے لئے بھی اسی طرح مستعمل الفاظ اور اصطلاحیں بھی برابر مختلف اور کبھی کبھی متضاد معنوں میں برتی جا رہی ہیں ان کے علاوہ جو اصطلاحیں ہیں وہ یا ایجاد بندہ ہیں یا تذکرہ نویسی کے دور کی یادگار ہیں جو کبھی مخصوص اور متعین مفہوم رکھتی تھیں، مگر اب اس پس منظر سے دور ہو کر غیر متعین سی ہو گئی ہیں اس ضمن میں مسیح الزماں کی مختصر کتاب "اردو تنقید کی تاریخ" کا ابتدائی کاوش کے سوا اور کوئی مفید کام نظر نہیں آتا۔ معروضی معیار کی تلاش میں بعض نقادوں نے ایسے VERIFIA-BLE- جانچ اور پرکھے جانے والے مواد کی تلاش شروع کی جسے نتائج نکالنے اور محاکمے تک پہنچنے میں سند کے طور پر استعمال کیا جا سکے۔ اسی راستے سے ہو کہ ہمارے بعض نقاد تحقیق کی اہمیت اور ضرورت کو پہچاننے لگے یہ تحقیق محض ادبی یا سوانحی نہیں تھی، بلکہ اس کا رشتہ تمام عمرانی علوم سے ملتا ہے۔

(۳)

تیسرا استفہامیہ نقاد کی ذات کی تلاش ہے۔ معروضیت تنقید کو زیادہ سے زیادہ غیر شخصی اور اصولی بنانے پر اصرار کرتی رہی ہے۔ سینٹ بیو کا طریقۂ کار نقاد کو معمل میں بیٹھے سائنس داں کی طرح غیر جانبدار اور اسی قدر غیر شخصی دیکھنا چاہتا ہے کیونکہ اصل معاملہ محاکمے کا نہیں تفہیم کا ہے اور تفہیم اسی وقت ممکن ہے جب تفہیم کا جویا اپنی ذات اور اپنے تاثرات و تعصبات کو بھلا کر اپنے کو تخلیقی فن کار کے تابع کر دے گویا معاملہ ایک شخصیت اور دوسری شخصیت کا نہیں عکس اور آئینے کا ہے اور آئینہ خود اپنی کوئی تصویر نہیں رکھتا اس نیم دائرے کے بالکل دوسرے سرے پر وہ نقاد ہیں جن کے نزدیک تخلیقی فن کار کی تفہیم صرف نقاد کی اپنی ذات بلکہ اسی کے تاثرات و تجربات کے آئینے ہی میں ممکن ہے یہاں تنقید تفہیم محض نہیں رہ جاتی۔ کیفیت کی باز آفرینی بن جاتی ہے اور نقاد نہ صرف تخلیقی فن کار سے روحانی ہم آہنگی پیدا کر لیتا ہے بلکہ اس کے تخلیقی تجربے میں نہ سہی تو کم سے کم اس کی کیفیت اور مستی میں ضرور شریک ہونا چاہتا ہے اور اسی کیفیت اور مستی کی اپنی ذات کے پورے جادو کے ساتھ باز آفرینی کرتا ہے۔

پہلے کہا جا چکا ہے کہ تاثراتی تنقید کے دو امام رشید احمد صدیقی اور فراق گورکھپوری ہیں اور اس ضمن میں کچھ دور آگے چل کر خورشید الاسلام کا نام آتا ہے اور ان کی تاثراتی تنقیدیں کڑھی ہوئی شخصیتوں کی آئینہ دار ہیں۔ ان میں محض تعصب یا تاثر نہیں بلکہ ادب میں تہذیب رسم عاشقی کے آداب موجود ہیں اور اسی وجہ سے یہ جواہر پارے انشائیے نہیں، گہری اور بہ جہت بصیرت کے نمونے بن گئے ہیں۔

چند سال پہلے تنقید کے لب و لہجے کو انشائیہ یا چلتے ہوئے صحافتی چٹخارے دار مضمون کے لب و لہجے میں تبدیل کرنے کی کوشش بھی نمایاں ہوئی ہے، یہاں نقاد کی شخصیت چیختی چنگھاڑتی کچھ اس طمطراق سے نمودار ہوتی ہے کہ تخلیقی فن کار یا فن پارے کا وجود اس کے جادو سے ایسی کھونٹی میں تبدیل ہو جاتا ہے جس پر نقاد اپنے لفظوں کے بھڑکیلے لبادے لٹکائے گا یا اپنے چٹ پٹے جملوں کی اوڑھنی سکھانے کے لئے ڈال دے گا۔ یہ انداز تحریر نیا ہے کیونکہ مجنوں گورکھپوری تک واحد

متکلم کا استعمال تنقید میں گناہ نہ سہی تو مستحسن کبھی نہیں سمجھا گیا۔ جہاں نقاد کی ذات بولتی ہے۔ وہاں اس کی معروضیت اصول پسندی اور اس کا علمی لب ولہجہ مجروح ہونے لگتا ہے۔ البتہ پچھلے بیس برس میں تنقید رائے زنی سے قریب آئی ہے۔ اور اس پر انشائیہ کا رنگ غالب آنے کا اندیشہ ضرور پیدا ہوا ہے۔ ان چند برسوں میں ناقد طرزِ تحریر کے علمی نہ ہونے کی معذرت بھی ضروری نہیں جانتا اور "مسخرا یا اسٹنٹ باز" کہلائے جانے کا خطرہ مول لے کر کبھی "ذہن میں اضطراب پیدا کرنے والا" اسلوب اختیار کرتا ہے اور کبھی "کرخنداری کی زبان" میں تنقید کے سنجیدہ علمی مسائل کو ادا کرنے پر فخر بھی کرتا ہے

(۴)

بیس سال کے تنقیدی سرمایے کے بنیادی میلانات کا یہ جائزہ اردو تنقید کی پوری اور جامع تصویر پیش نہیں کرتا، ایک طرف تو نظریات اور معیاروں کا تعین نہیں ہوا ہے۔ دوسری طرف ہماری عملی تنقید بھی اکثر صورتوں میں لے دے کر شاعری ہی کی تنقید رہی ہے، ناول اور افسانہ، انشائیہ اور نثری اسلوب کی رمز شناسی ابھی عام نہیں ہوئی ہے۔ اصطلاحوں کے معنی متعین نہیں ہیں اور ماضی کے ادبِ عالیہ کی تنقید کے سلسلے میں ضروری مواد اور وسائل ہمیں میسر نہیں ہیں جس کی وجہ سے محاکمہ قیاس یا تعصب بن سکتا ہے پھر ہمارے تنقیدی سرمائے میں ہنوز اعلیٰ سنجیدگی کی کمی ہے۔ تنقید رسالے کا مضمون اور اخبار کا اداریہ بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن ان دونوں کے آداب اور انداز مختلف ہیں۔ تنقید نہ اشتہار ہے نہ تنقیص، بلکہ ایک سنجیدہ علمی مشغلہ ہے۔ جس کے ساتھ تمسخر نہیں کیا جا سکتا جو اسے محض ہنسنے، بولنے، پگڑی اچھالنے یا پھبتی کسنے یا قصیدہ پڑھنے کا بہانہ بنانا چاہتے ہیں وہ تنقید کی کوئی خدمت انجام نہیں دیتے بلکہ اس کی رسوائی کا سامان فراہم کرتے ہیں،

پھر ہماری تنقید میں ہنوز ہماری سرزمین اور ہماری ادبی اقدار اور ادبی مزاج کی بُو باس کم ہے۔ علم اور تہذیب بے شک عالمگیر ہیں، حسن جہاں ہو انسانیت کا کھویا ہوا کنگن ہے۔ مگر ہر ادب کی اپنی بصیرت، اپنی تاثراتی بناوٹ اور اپنا پس منظر ہوتا ہے اور اسے نظر انداز کر کے عالمی اقدار کو اپنا نا ممکن نہیں، عالمی اور بین الاقوامی بننے کے لئے ہمیں زیادہ قومی بننا ہوگا اور یہ مرحلہ محض نقالی اور تقلید سے طے نہ ہو گا اس کے لئے اپنے کو ہی نہیں اپنے گرد و پیش اپنے ادبی ضمیر اپنی روایت اور صورت حال سبھی کا عرفان ضروری ہے۔ یہ عرفان محض ادب کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں۔ اس عرفان کو خام مواد کے طور پر استعمال کئے بغیر ہماری تنقیدی بصیرت ادب کی تفہیم اور محاکمے کا کام کبھی سرانجام نہیں دے سکتی۔

اردو تنقید کی نئی سمتیں

(پروفیسر سجاد باقر رضوی)

اردو تنقید کی ابتداء کا زمانہ عقلی توضیحات اور اصلاحِ معاشرہ کا زمانہ تھا ۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں پوری زندگی کی فلسفیانہ بنیاد کو چیلنج کیا گیا عقل نے بتایا کہ عالم "حلقۂ دامِ خیال" نہیں بلکہ "موجود" ہے اور نیچر (فعل اللہ) کا مطالعہ عبادت ہے ۔ عقل کا "سم سم" ہاتھ آیا تو استعاروں کے نظام کا وہ خزانہ جو ہندی مسلمانوں کی سیکڑوں برس کی تہذیبی زندگی کے طلسم نے بنایا تھا کھل گیا ۔ استعاروں کا مغز نکال لیا گیا اور چھلکے پھینک دئیے گئے ۔ پوری زندگی ہمہ رنگی اور ہمہ جہتی سے یک رنگی اور یک جہتی کی طرف مائل ہوئی ۔ عقلیت کے بڑھتے پھیلتے رجحان نے ہر اونچ نیچ کو برابر کر دیا ۔ اخلاقیات عملی اخلاقیات بن گئی ۔ زندگی کرنا ۔ لین دین اور نفع نقصان کی پہچان ٹھہرا اور توبۃ النصوح کے مصنف کے نزدیک بیچارے شیخ سعدی بھی ایک چوتھائی یا زیادہ سے زیادہ آدھی گلستاں تک ہی "کارآمد" قرار پائے ۔ اور اب عقلیت، افادیت اور عملیت معاشرے اور افراد کی صحت کے لئے مجرب نسخے اور صداقت کی تلاش کے لئے بہترین طریق کار بن گئے ۔

کرنل ہالرائیڈ نے اردو ادب میں ایک نئی تحریک چلائی ۔ مقصد تھا استعاروں کے خلاف جنگ (آخر کرنل تھے) اور موسم اور مناظر فطرت اور چند دیگر "عملی" اور "افادی" چیزوں پر نظمیں کہلوانا ۔۔۔ محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کے استعاروں کے خلاف اپنے نثری استعاروں کی تلوار چلائی اور فی الوقت محض "لکچر" پر اکتفا کی مگر مولانا حالی نے تو اردو تنقید کا مقدمہ دائر کر دیا جو ادب کی عدالت میں آج تک چل رہا ہے ۔ حالی کا مسئلہ یہ تھا کہ شاعری سوسائٹی کے تابع ہے اور چونکہ صحتمند معاشرہ کو عقلیت، عملیت اور افادیت کے رجحانات کی ضرورت ہے لہٰذا ادب میں یہ رجحانات وافر مقدار میں ہونے چاہئیں تاکہ وہ معاشرے کی خدمت صحیح معنیٰ میں سرانجام دے سکے ۔ ایک جملے میں یوں کہہ لیجئے کہ حالی کا تنقیدی نقطۂ نظر "معاشرتی تنقید" کا نقطۂ نظر تھا ۔ جس میں اخلاقی و اصلاحی تقاضے بھی شامل تھے ۔ عقلیت کے دور میں علامتی و استعاراتی اظہار مطعون ہو جاتا ہے اور اسی لئے پوری انسانی ذات کے اظہار کی جگہ عملی اخلاقیات اور افادیت لے لیتی ہے ۔ چونکہ علامت و استعارے کا خوف جذبہ، وجدان اور تخیل کے خوف کے مترادف ہے اس لئے ان قوتوں کو بڑی حد تک اخلاقی و اصلاحی تقاضوں کے تابع کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ۔

حالی کی طرح آزاد اور شبلی کے یہاں بھی تنقید کا معاشرتی نقطۂ نظر ملتا ہے ۔ اس کے باوجود آزاد کے یہاں نفسی کیفیات

کی تحلیل اور ان کے ذاتی تاثرات بھی مل جاتے ہیں۔ شبلی بھی گو بنیادی طور پر معاشرتی تنقید کے قائل ہیں مگر اپنے اس نقطۂ نظر کو ذاتی تاثرات اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے متوازن رکھتے ہیں۔ پیشتر اس کے کہ میں اردو ادب کے تنقیدی مسائل کا جائزہ لوں آپ کے سامنے چند لفظوں میں وہ مسائل پیش کرتا چلوں جن سے اردو تنقید عہد بہ عہد دوچار ہوتی رہی ہے

۱۔ معاشرتی تنقید جس میں اس تنقید کے افادی، اصلاحی اور اخلاقی پہلو بھی شامل ہیں۔

(۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ اس نقطۂ نظر میں افادی اور اخلاقی پہلو کے ساتھ انقلابی شعور بھی شامل ہوا)

۲۔ معاشرتی تنقید اور اس کے تمام پہلوؤں کا ردعمل:

(ا) تاثراتی تنقید۔

(ب) رومانی وجمالیاتی تنقید۔

(ج) نفسیاتی تنقید۔

(د) "فن برائے فن" جس میں ہیئت کے مسائل اور تخلیقِ فن کے مسائل شامل ہیں۔

۳۔ درسی تنقید، جس میں مغرب کے تنقیدی مسائل کو سمجھنے کی ابتدائی کوششیں ہوئیں، اور بعض تدریسی ضرورتوں کے تحت ادب کے مختلف پہلوؤں پر مختلف نقطہ ہائے نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ مختلف شاعروں پر لکھے گئے مضامین، اصناف اور زبان وبیان کے مسائل، تحقیق کے بعض مسائل اسی ذیل میں آتے ہیں۔

○

آزاد۔ حالی اور شبلی کی تنقید جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ بنیادی طور پر معاشرتی نقطۂ نظر کی حامل ہے۔ اس کا پہلا ردعمل ہمیں تاثراتی اور جمالیاتی نقطۂ نظر میں ملتا ہے۔ مہدی الافادی اور عبدالرحمٰن بجنوری کے یہاں سب سے پہلے اور اس کے بعد کے دور میں نیاز فتحپوری۔ مجنوں گورکھپوری اور فراق کے یہاں یہی نقطۂ نظر کارفرما نظر آتا ہے۔ موخرالذکر دور میں تاثرات وجمالیات کے ساتھ رومانیت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ مگر یہاں اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ اردو تنقید میں جمالیات اور رومانیت کسی فلسفیانہ بنیاد پر استوار نہیں۔ جمالیاتی اور رومانی تنقید محض احساسات اور داخلی کیفیات کا اظہار بن گئی۔ یہی سبب ہے کہ اردو میں تاثراتی، جمالیاتی اور رومانی تنقید کے درمیان کوئی حد فاصل نہیں کھینچی جاسکتی۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر رومانیت سے مراد جذبات واحساسات کی شدت کا اظہار ہو اور جمالیات سے مراد محض داخلی احساسِ جمال ہو تو اس قبیل کی تنقید کو تاثراتی تنقید سے کسی طرح ممیز نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی تمیز تو محض اسی وقت ممکن ہے جب یہ نری "داخلیت" کے حدود سے نکل کر خارجی نقطۂ نظر کی شکل اختیار کریں۔ آپ چاہیں تو تنقید کے سارے مسئلے کو محض دو خانوں میں بانٹ لیجئے (۱) کسی نظریے یا خارجی نقطۂ نظر کے حوالے سے کی جانے والی تنقید (۲) تاثراتی تنقید جس میں کسی معین خارجی نقطۂ نظر کے بجائے ذاتی احساسات وتاثرات کے حوالے سے تنقید کی جائے۔ میں یہاں آپ کو "داخلیت" اور "خارجیت" کی بحث میں نہیں لے جاؤں گا مگر یہ ضرور یاد دلانا چاہتا ہوں کہ آپ سے کچھ عرصہ پہلے یہ دو اصطلاحیں تنقید کی گاڑی کے پہیوں کی طرح استعمال ہوتی تھیں دراصل ہر فن پارہ اپنی تخلیق کے بعد ایک مثلث بناتا ہے جس کے تین کونے پہلا معاشرہ۔ دوسرا فن کار کی ذات اور تیسرا فن پارے کے فنی لوازم اور اس فن پارے میں مضمر تاثرات ہوتے ہیں اور تمام اقسام کی تنقید انھیں تین کونوں کے

مطابق ہوتی ہے۔

ہاں تو ابھی بات یہ ہو رہی تھی کہ اردو تنقید افادی، اصلاحی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے شروع ہوئی۔ آزاد، حالی اور شبلی نے اس نقطۂ نظر کو اپنایا۔ مہدی الافادی اور عبدالرحمٰن بجنوری نے تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کے ساتھ پہلے دور کا ردِ عمل پیش کیا یہ رجحان آگے بڑھ کر نیاز، مجنوں اور فراق کے یہاں زیادہ پختہ ہوا، مگر ان کے یہاں بالخصوص مجنوں اور فراق کے یہاں کسی قدر معاشرتی نقطۂ نظر بھی موجود ہے۔ گویا یہ لوگ پہلے دو ادوار کی ترکیب (Synthesis) تھے۔

تقریباً اسی زمانے میں بعض ناقدوں نے اردو تنقید کو مغربی اصولِ تنقید سے روشناس کرانے کی ابتدائی کوششیں کیں۔ ان میں محی الدین قادری زور، حامد اللہ افسر، اور عبدالقادر سروری کے نام آتے ہیں۔ مغرب کے حوالے تو حالی سے لیکر فراق تک آتے رہے ہیں۔ مگر ان اصحاب نے حتی المقدور مغربی تنقیدی اصولوں سے اردو تنقید کو روشناس کیا۔ یہ کوششیں ابتدائی تھیں اور آج ہمیں یہ زیادہ اہم بھی نہیں معلوم ہوتیں تاہم ان حضرات کی کاوشوں کی ایک تاریخی اہمیت ضرور ہے۔ اس قسم کی تنقیدوں کو ہم مدرسانہ تنقید کی ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔

مغرب کے تنقیدی حوالوں سے اردو میں دو کام لئے گئے ہیں۔ ایک تو ان حوالوں سے اپنے ادب کو مستند اور برتر بنانے کا، اور دوسرے ان حوالوں کی مدد سے اپنے ادب کو رد کرنے کا۔ عبدالرحمٰن بجنوری اور فراق پہلی صف میں آتے ہیں اور کلیم الدین احمد، احسن فاروقی دوسری صف میں۔ مگر آپ ایک بات بڑی آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ فراق صاحب کو مستثنٰی کر کے باقی نقادوں نے، جنھوں نے مغرب کے حوالوں کو برائے استناد یا تردید استعمال کیا۔ نہ مغربی ادب کی روح کو سمجھا اور نہ اردو ادب کی روح کو۔ بہتوں کے ہاتھ مختلف حوالے اس طرح آئے کہ وہ تنقید کے پنساری بن گئے بہت سے اور جو ان حوالوں کو برائے تردید استعمال کرتے رہے ان کی مثال ایسے بندر کی تھی جس کے ہاتھ میں تلوار آگئی ہو۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ اُردو تنقید ایک اہم دور میں داخل ہوئی۔ اب معاشرتی تنقید اصلاحی مقاصد کے بجائے انقلابی مقاصد کے لئے استعمال ہونی شروع ہوئی۔ اب محض بات اتنی نہیں رہی کہ "شاعری سوسائٹی کے تابع ہے" بلکہ اس سے آگے بڑھ کر یہ بن گئی کہ ادب معاشرتی قوتوں کا آئینہ دار ہے اور معاشرتی قوتیں تاریخ کے مادی اور جدلیاتی تصورات کے مطابق رونما ہوتی ہیں۔ اردو تنقید کے اس نئے مارکسی رجحان کی نمائندگی ڈاکٹر عبدالعلیم اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین اور ممتاز حسین کرتے ہیں۔ ان ناقدوں کے علاوہ بعض دوسرے ناقدین محض معاشرتی پہلو پر زور دیتے ہیں، اور اپنی تنقید میں ٹھیٹ مارکسی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتے۔ تاہم وہ حقیقت نگاری پر زور دیتے ہیں اور ادیب کے ماحول کا تجزیہ کر کے اس کی تحریروں کو اس ماحول کا آئینہ دار بتلاتے ہیں۔ یہ نقاد بھی ترقی پسند تحریک سے ہی وابستہ کئے جا سکتے ہیں۔ ان میں آل احمد سرور، سید وقار عظیم، ابواللیث صدیقی اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نام آتے ہیں۔

معاشرتی اور مارکسی تنقید نے ایک طرف تو ادب کی پرکھ کے لئے ایک خارجی معیار بنایا اور محض ذاتی تعصبات اور تاثرات سے بالاتر ہو کر ایک معروضی نقطۂ نظر کی تشکیل کی مگر دوسری طرف یہ ہوا کہ فنی ادراک اور تحسین کی بہت سی بُعدیں اور سطحیں ختم ہو گئیں۔ کائنات کی علامتی تشریح و تاویل تصوف کے فلسفیانہ نقطۂ نظر سے "عین حقیقت" کی

تلاش، مافوق الفطرت کا ادراک اور اس کے علامتی مفاہیم، اور ان سب سے پیدا شدہ ابہام جو فن کی روح ہوتا ہے، یہ تمام چیزیں تنقید کے دائرے سے یکسر باہر ہوگئیں۔ اب ادب میں حقیقت اور مجاز کے دو مختلف پہلوؤں کے بجائے محض ایک سطح حقیقت کی رہ گئی اور حقیقت بھی "گرد و پیش کی ٹھوس حقیقت"۔ میں ابھی اس تکون کا ذکر کر چکا ہوں جو فن پارے کی تخلیق بناتی ہے۔ یعنی معاشرہ فن کار کی ذات اور فن پارے کے فنی لوازمات اور ان سے پیدا شدہ تاثرات۔ معاشرتی اور مارکسی تنقید نے فن کار کی ذات اور فنی لوازمات دونوں سے قطع نظر کرکے محض معاشرے پر زور دیا۔ اس تنقیدی طریق کار کا ردعمل ایسے تنقیدی نقطہائے نظر میں ہوا جو فن کار کی ذات یا فنی روایات پر زور دیتے تھے۔

ترقی پسند نقطۂ نظر کی نفی حلقہ ارباب ذوق کے مدرسۂ فکر نے کی (اگر آپ حلقۂ ارباب ذوق کو ایک مدرسۂ فکر کہنا مناسب سمجھیں!) اور پھر محمد حسن عسکری نے کہ ترقی پسندوں نے اپنی تحریک کا سب سے بڑا حریف انھیں گردانا۔ میراجی اور ان کے مقلدین نے ترقی پسند نقطۂ نظر کی نفی کے لئے دو نقطہائے نظر پیش کئے (۱) نفسیاتی تنقید کا نقطۂ نظر (۲) فن برائے فن کا نقطۂ نظر جس کے مطابق فن کا مطالعہ محض ہیئت و تکنیک کے مسائل کے حوالے سے ہی ہونا چاہئے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان ناقدوں نے تکون کے دو کونوں کو یعنی فن کار کی ذات اور فنی لوازم کے مسائل کو اپنی تنقید کا محور بنایا۔ ریاض احمد اور آفتاب احمد خاں کے مضامین نفسیاتی نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔ ریاض احمد نے نفسیاتی حوالوں سے ہیئت اور تکنیک کے مسائل پر بھی بحث کی ہے۔

محمد حسن عسکری ہمہ جہتی نقاد ہیں۔ ان کی تنقید کا بنیادی مسئلہ فنی تخلیق کا مسئلہ ہے۔ وہ فن کی تخلیق کو فنکار کی حیاتیاتی ضرورت بتاتے ہیں۔ کسی بھی بڑے نقاد کی طرح ہمیں عسکری صاحب کی تنقید میں بھی ایک فکری سفر نظر آتا ہے "انسان اور آدمی" اور "ستارہ یا بادبان" کے اکثر مضامین ہمیں اس حقیقت سے روشناس کراتے ہیں کہ تخلیقی سفر میں فن کار کی کوئی معین منزل نہیں ہوتی۔ تحریک تخلیق وہ بنیادی حقیقت ہے جس سے فن پارہ وجود میں آتا ہے باقی تمام حقائق اس بنیادی حقیقت کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک ایسے تمام نقطۂ ہائے نظر جو ادب کو کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ بتاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی نوعیت کو نہیں سمجھتے۔ وہ نفسیاتی تنقید جو ادب کو ذہنی کیفیات کا اظہار کہہ کر اسے فن کار اور قارئین کے تزکیہ نفس کا ذریعہ قرار دیتی ہے یا وہ معاشرتی تنقید جو ادب کو معاشرتی محرکات کا حاصل کہہ کر اسے اصلاح یا انقلابی شعور بخشنے کا ذریعہ کہتی ہے، عسکری کو قابل قبول نہیں۔ ان کے نزدیک ادب ایک ایسے تخلیقی عمل کا حاصل ہوتا ہے جس میں ذریعہ اور مقصد ایک ہو جاتے ہیں۔

○

پاکستان بننے کے بعد پاکستانی اردو تنقید میں ان بنیادی مسائل کے علاوہ چند نئی جہتیں پیدا ہوئیں۔ یہ جہتیں اس لئے پیدا ہوئیں کہ نئی سیاسی صورت حال نے بعض معاشرتی، تہذیبی اور ادبی مسائل پیدا کر دئے اور تنقید نے ان مسائل سے بھی عہدہ برآ ہونا شروع کیا۔ پاکستان بننے کے بعد جو تنقیدی مسائل پیدا ہوئے ان کی خانہ بندی اس طور سے کی جاسکتی ہے۔

۱۔ روایت کے تسلسل کی تلاش۔ ترقی پسند تحریک کی رومانوی حقیقت پسندی کے خلاف ردعمل۔ غزل کا احیاء۔

۲۔ قومی انفرادیت اور تشخص کے مسائل، قومی تہذیب کے حوالے سے

۳۔ جدید ترین شاعری اور اس کے مسائل۔

پاکستان میں ترقی پسند تحریک کے ردعمل نے ایک صورت اور اختیار کی اور وہ تھی روایت کے سلسلے کو پکڑنے کی کوشش۔ ترقی پسند تحریک کی رُومانیت اور موضوعاتی شاعری کے خلاف یہ ردعمل کلاسیکی غزل کے احیا کی صورت میں ہوا روایت اور تجربے کے مسائل پر بحثیں ہوئیں اور اس سلسلے میں ٹی ایس ایلیٹ کے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" کی بازگشت باربار سننے میں آئی۔ کلاسیکی شاعروں کا مطالعہ ہوا اور بہت سے کلاسیکی ادیبوں اور شاعروں پر مضامین لکھے گئے۔ اس سلسلے میں قدیم شعرا اور ادبا کا محاسبہ نئے زاویوں سے کیا گیا اور نئے سرے سے ان کی قدر کا تعین ہوا۔ روایت کی یہ چھان بین ایک طرف تو ترقی پسند تحریک کا ردعمل تھی اور دوسری طرف یہ پاکستان کی نئی صورتِ حال میں تہذیبی تسلسل کے دریافت کی کوشش بھی تھی۔ ادیبوں کا ایک گروہ ایسا پیدا ہوا۔ جس کا دعویٰ یہ تھا کہ برصغیر کے مسلمانوں کی ادبی اور تہذیبی اکائی کی سیاسی و جغرافیائی شکل پاکستان ہے۔ لہٰذا پاکستان کے حال و مستقبل کو مستحکم کرنے کے لئے یہ بات ضروری ہے کہ اس کے ادبی اور تہذیبی ماضی سے سلسلہ قائم کیا جائے۔ اس سلسلے میں مظفر علی سید اور ناصر کاظمی کا نام لے لیجئے۔

اسی بات کو آپ پاکستان کی قومی انفرادیت اور تشخص کا مسئلہ کہہ لیجئے۔ لہٰذا اب یہ مسئلہ پیدا ہوا کہ پاکستان کی تہذیب کیا ہے اور ماضی میں اس کا سلسلہ کہاں سے ملتا ہے۔ فیض صاحب اور ان کے ہمخیال ادیب پاکستانی تہذیب کو ماضی قدیم میں موہن جو ڈرو اور ہڑپا کی تہذیبوں سے ملانے لگے۔ ایک دوسرا گروہ جو نسبتاً کم لوگوں پر مشتمل تھا یہ کہتا تھا کہ پاکستان کی تہذیب اب نئے سرے سے بنے گی۔ کچھ ایسے لوگ بھی تھے جن کے نزدیک برصغیر میں مسلمانوں کے رہن سہن سے جو تہذیب نشو و نما پائی وہی پاکستانی تہذیب ہے کہ فی الاصل اسی کی بقا کے لئے پاکستان بنا تھا۔ انتظار حسین اور جمیل جالبی اسی نظریے کے حامل ہیں۔

پاکستانی قومیت اور تہذیب کے مسائل سے نپٹنے کے لئے بھی جو نقطۂ ہائے نظر اپنائے گئے وہ بنیادی طور پر معاشرتی اور نفسیاتی نقطۂ نظر تھے۔ بعض ناقدوں نے معاشرتی نقطۂ نظر کو ذرا وسیع تر کیا اور علم الانسان کی بنیاد پر ایک وسیع تر تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔ بعضوں نے اسلامی فلسفہ اور اخلاقیات سے مدد لیتے ہوئے اس روشنی میں ماضی کی ہندی مسلم تہذیب اور ادب کو پرکھا پہلے نقطۂ نظر کے حامل ڈاکٹر وزیر آغا اور دوسرے کی وکالت جیلانی کامران نے کی سلیم احمد اور فتح محمد ملک نے اپنے تنقیدی نقطۂ نظر کے حوالے سے ہندی مسلم تہذیب کی اکائی کی طرف اشارے کئے اور ان قوتوں کا سراغ لگایا جنھوں نے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد اس اکائی میں رخنے ڈالے۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد "پورے آدمی" کے بجائے "کسری آدمی" پیدا ہونے لگے جنھیں اپنی شخصیت کی تکمیل کے لئے یا "پورا آدمی" بننے کے لئے اپنے "نچلے دھڑ" کو بھی اپنانا چاہیئے جسے عملی اخلاقیات اور استعارے کے خوف نے رد کر دیا تھا۔ فتح محمد ملک اسلامی طرزِ احساس کی بات کرتے ہیں (انھوں نے یہ اصطلاح انتظار حسین سے مستعار لی ہے) ان کا خیال بھی یہی ہے کہ اس طرزِ احساس کا تسلسل سرسید کی تحریک نے ختم کر دیا اور اب ملک صاحب محض اس ادب کو پاکستانی تہذیب کا حاصل سمجھتے ہیں جو اس طرزِ احساس کے تابع ہے۔

پاکستانی مسائل پر تنقید کا سلسلہ اب تک جاری ہے اور اغلب یہ ہے کہ جاری رہے گا۔ اس سارے تنقیدی سلسلے میں تنقید کی بنیادیں یہ ہیں :-

۱۔ علم معاشرت اور علم الانسان
۲۔ نفسیات
۳۔ فلسفہ (اسلامی) اور اخلاقیات

اکثر یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ ناقدین اپنے مطالب کی وضاحت کے لئے ایک سے زیادہ تصورات سے کام لیتے ہیں۔ پچھلے آٹھ دس برسوں میں نئی شاعری کی ایک تحریک چلی ہے جسے آپ سہولت کے لئے "جدید ترین شاعری" کی تحریک کہہ لیں۔ اس تحریک کے ناقد صفدر میر، جیلانی کامران، افتخار جالب اور انیس ناگی ہیں۔ صفدر میر بڑی انقلابی فکر کے حامل ہیں جس کے باعث دوسروں کے افکار میں کم مگران کے افکار میں زیادہ انقلابات رونما ہوئے ہیں ان کا آخری فکری انقلاب اردو ادب میں "بے راہ روی کی ضرورت" پر منتج ہوا۔ اس طرح وہ نئی ہیئتوں کی تلاش اور نئے تجربات کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ جیلانی کامران، عصری آشوب، فرد کی تنہائی، احساس مرگ وغیرہ کے نام پر ایک نئے طرز احساس اور نظم کے نئے سانچے کے دعویدار ہیں۔ افتخار جالب نئے جذباتی کامپلکس کے لئے نئے لسانی پیکر کی دریافت پر زور دیتے ہیں اور انیس ناگی شعر کی اصل استعارے اور علامت کو بتا کر نئی صورت حال کی استعاراتی و علامتی گرفت کو شاعری کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔

جدید ترین شاعری روایت اور تقلید کے تصورات کو رد کر کے تجربے اور اختراع پر زور دیتی ہے لہٰذا اس شاعری سے پیدا شدہ ایک تنقیدی مسئلہ تو روایت اور تجربے کی تقابلی اہمیت ہے۔ اس شاعری کا دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ آیا شاعری کے لئے ابلاغ ضروری ہے یا نہیں۔ نئے لسانی پیکر ہوں یا علامتی انداز دونوں ہی صورتوں میں شعری مفاہیم و تاثرات کا ابلاغ شاعر کا مسئلہ نہیں قاری کا مسئلہ ہو جاتا ہے۔ اکثر جدید شاعر تو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ محض لفظوں کی موسیقی یا تصویر تاثرات دینے کے لئے کافی ہے۔ شاعر کا کام تو اظہار ہے۔

تنقید کا ایک تیسرا مسئلہ یہ بھی ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ آیا جدید شاعر جن جذباتی الجھنوں کے حوالے سے نظمیں لکھتے ہیں وہ ہماری معاشرتی زندگی کی پیداکردہ ہیں بھی یا محض کتابی ہیں، کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ یورپی صورت حال کو ہمارے شعراء خود پہ وارد کر لیتے ہیں اور پھر اس توارد سے شعر کہتے ہیں۔ جدید ترین شاعری اور قاری کے ذوق کے درمیان جو بُعد قائم ہے اس سے کچھ اسی قسم کے نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

اسکے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید شاعری کے ناقدین کا بنیادی مسئلہ شعری ہیئت، شعری زبان اور تکنیک کا مسئلہ ہے اور اس طرح یہ تنقید بھی فنی مسائل اور فرد کی ذات کا محاسبہ کرتے ہوئے معاشرتی اور مارکسی تنقید کا ہی ردعمل ٹھہرتی ہے۔ اسکے باوجود یہ تنقید بھی ایک خارجی نقطۂ نظر کی ہی تنقید ہے۔ اس طور معاشرتی تنقید کی طرح یہ تنقید بھی ہمیں شعری تاثرات اور کیفیات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ مگر جدید ناقدوں نے سارے معاملات آسان کر لئے ہیں وہ ہر موقع پر قارئین کو ہی طعنہ دیتے ہیں کہ ابھی تم نے جدید شاعری کو پڑھنے اور اسکی تحسین کرنے کا ذوق ہی پیدا نہیں کیا۔ پہلے تربیت حاصل کرو، پھر ہماری شاعری سے لطف اندوز ہو سکو گے۔ اور میری رائے تو یہ ہے کہ پچھلی سو سالہ تنقیدی کاوشوں کے باوجود آج شاعری بہت اور شعری لذت کم ہوگئی ہے۔ تنقید کی مقدار بھی خاصی ہے اور تمام ناقد اپنی اپنی دہی کو میٹھا بتا رہے ہیں۔ قاری چپ اور دامن شعر کی ہوا کے منتظر ہیں:۔

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میرؔ	دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

شاعری

شاعری میں ہیئت کا منصب

(ڈاکٹر عبادت بریلوی)

ایک عام خیال یہ ہے کہ شاعری میں ہیئت صرف الفاظ اور زبان و بیان کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ غلط نہیں ہے۔ لیکن جس طرح شاعری میں زبان و الفاظ، انداز بیان اور اسلوب کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوسکتی ہے کہ شاعری صرف ان چیزوں کا نام ہے اور یہی چیزیں اس کی ہیئت کو بناتی ہیں۔ خاص طور پر ہماری تنقیدی روایت میں اس بات پر بہت زور دیا گیا ہے کہ شاعری صرف زبان اور صنائع بدائع کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاید موضوع اور ہیئت دو مختلف چیزیں ہیں اور انھیں خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے لیکن صورت حال اس کے برعکس ہے اس میں شبہ نہیں کہ ہیئت اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے اور شاعری کو شاعری بنانے میں اس کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے لیکن بغیر موضوع اور مواد کے اس کی حیثیت ایسے جسم کی رہ جاتی ہے جس کی شریانوں میں لہو نہ ہو۔

ہیئت کے مسئلے کو اس طرح دیکھنا صحیح ہے کہ وہ شاعری کے موضوع اور مواد کی پابند ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید تنقید اس بات پر زور دیتی ہے۔ مواد اور ہیئت دو علیحدہ چیزیں نہیں بلکہ وہ ایک دوسرے کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہوتی ہیں اور ان دونوں کے مجموعی اور متوازن امتزاج کا نام ہی شاعری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے یہ بات کہی ہے کہ شاعری کی صحیح روح اس وقت وجود میں آتی ہے جب ان دونوں پہلوؤں کا مکمل اتصال عمل میں آتا ہے اور یہ دونوں اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ ان کو الگ الگ پہچانا نہیں جاسکتا۔ دنیا کے تمام عظیم اور بلند پایہ شاعروں نے اپنی اپنی شاعری میں ان دونوں کو مکمل طور پر ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ یہی شاعری کا فن ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ جب شاعر کسی تجربے کو شاعری کا روپ دیتا ہے تو اس کے سامنے یہی معیار رہتا ہے کہ وہ کس طرح ان دونوں میں مکمل ہم آہنگی پیدا کرے۔ اور شاعری کی تنقید بھی جب شاعری کی اندازہ دانی کرتی ہے تو اس کے پیش نظر بھی بنیادی طور پر اس حقیقت کی تلاش اور جستجو ہوتی ہے کہ شاعر کسی حد تک مواد اور ہیئت میں مکمل ہم آہنگی پیدا کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

شاعری جذبات و احساسات کے ارتعاش کا نام ہے۔ اس کا اپنا ایک مخصوص آہنگ ہوتا ہے۔ شاعر کے ہاں جب کوئی خیال، کوئی جذبہ، کوئی شے، کوئی منظر، کوئی نظریہ جب تجربے کی صورت اختیار کرتا ہے تو وہ سب سے پہلے جذبات کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ جذبہ بغیر ایک آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ یہ درحقیقت بذات خود ایک ارتعاش اور تھرتھراہٹ ہے جو ازل سے انسان کی زندگی کے ساتھ وابستہ ہے۔ جب وہ کسی چیز کا مشاہدہ کرتا ہے تو اس کے ہاں جذبات و احساسات کی

کچھ لہریں سی اٹھتی ہیں - ان لہروں کو وہ شاعری کا روپ دے کر ان کو زندۂ جاوید کرتا ہے - یہی اس کا تجربہ ہے اور یہی اس کا فن ہے کہ وہ مشاہدے اور محسوسات کو ایک خاص سانچے میں ڈھال کر دوسروں کے سامنے ایک دلنشیں انداز میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ جو اثر اس پر ہوا ہے دوسروں پر بھی ہو - یہ صحیح ہے کہ شاعر کا یہ عمل غیر شعوری ہوتا ہے - بعض اوقات اسے یہ محسوس بھی نہیں ہوتا کہ اس نے کسی چیز کو دیکھا ہے لیکن اس کا احساس غیر شعوری طور پر اس کے اظہار کے لئے مجبور ہو جاتا ہے - لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ایک منزل اس کے اس عمل میں ایسی ضرور آتی ہے جب وہ اپنے شعور سے کام لیتا ہے اور ایک تنقیدی زاویۂ نظر سے اس حقیقت کو دیکھتا ہے کہ اس کا تجربہ کس حد تک ایک ایسے انداز میں ظاہر ہو رہا ہے جو دلنشیں ہونے کے ساتھ ساتھ وہ قدر بھی رکھتا ہے جو اسے دوسروں کو اپنی طرح محسوس کرنے اور سمجھنے کے لئے مجبور کرتی ہے - اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر ہیئت کی تشکیل میں اظہار و ابلاغ کی اہمیت کو محسوس کرتا ہے اور اس کو زیادہ سے زیادہ نہ صرف دلنشیں بناتا ہے بلکہ عام فہم بنانے کی کوشش بھی اس کے پیش نظر ہوتی ہے -

شاعرانہ تجربے کی بنیاد، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، جذبات ہیں - جذبات کی رو اپنا ایک مخصوص آہنگ رکھتی ہے - یہ جذبات مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں اور اس نسبت سے ان کے آہنگ میں بھی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں - مثلاً غم کا آہنگ غصے کے آہنگ سے مختلف ہے - مسرت کا آہنگ نفرت کے آہنگ سے بالکل مختلف ہے - یہی اختلاف شاعر کے ہاں مختلف صورتیں اس وقت اختیار کرتا ہے جب وہ اس قسم کے مختلف جذبات کو شاعری کے سانچے میں ڈھالتا ہے - صدیوں کے تجربے کے بعد شاعروں نے جو مختلف اصناف شعر کے سانچے بنائے ان میں بھی اس صورت حال کی عکاسی نظر آتی ہے مثلاً انگریزی شاعری میں سائنیٹ کا آہنگ دوسری اصناف سے مختلف ہے - ہماری شاعری میں غزل کا آہنگ مجموعی طور پر قصیدے، مثنوی اور اس طرح کی دوسری اصناف کے آہنگ سے کوئی تعلق نہیں رکھتا - اس لئے کہ شاعر حد درجہ داخلی کیفیات کو غزل کے سانچے میں پیش کرتا ہے - قصیدے اور مثنوی میں اس کے برخلاف خارجی مظاہر کے اثرات پیش کئے جاتے ہیں لیکن ان اصناف میں بھی ایسے مقامات آتے ہیں جہاں شاعر اپنے تجربے کے پیش نظر ایسی صورتیں پیدا کرتا ہے جہاں داخلیت اور خارجیت کے آہنگ ایک دوسرے کے ساتھ گلے ملتے ہیں - ان میں ایک ہم آہنگی بھی پیدا ہو جاتی ہے -

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعری اصناف کے بنے بنائے اصولوں کی کسی حد تک پابندی ضرور کرتی ہے، اس لئے کہ صدیوں کے تجربے نے ان اصناف کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے لیکن شاعر اس پابندی کے ساتھ ساتھ اپنے تجربات کے آہنگ کا پابند بھی ہوتا ہے - یہی وجہ ہے کہ ایک ہی دور کے مختلف شاعروں کے ہاں شاعری کے آہنگ کی صورتیں مختلف نظر آتی ہیں - مثلاً میر کی غزل کا آہنگ سودا کی غزلوں کے آہنگ سے بالکل مختلف ہے - غزلیں دونوں نے کہی ہیں لیکن ان کے موضوعات سے قطع نظر، ان کی بحروں کے انتخاب اور ان کے مخصوص آہنگ سے یہ پہچانا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں شاعر مختلف افتاد طبع رکھتے ہیں اور ان کے تجربے کے آہنگ بھی اس اعتبار سے مختلف ہیں - بہرحال مطلب یہ ہے کہ شاعری کی ہیئت میں بنیادی چیز وزن اور آہنگ ہے - لیکن یہ وزن اور آہنگ شاعر کے تجربات کا پابند ہوتا ہے اس لئے اس کی صورتیں افراد کے ہاں بدلتی رہتی ہیں - تجربے کے ساتھ اس وزن کی ہم آہنگی ہی شاعری کی قدر و قیمت متعین کرتی ہے -

شاعر کے تجربے میں جذبے کے ساتھ تخیل کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے - جذبہ جتنا شدید ہوتا ہے اتنی ہی زیادہ

شدت سے تخیل کو چھیڑتا ہے اور تخیل کی پرواز اتنی بلندیوں تک پہنچ جاتی ہے کہ بعض اوقات شاعر کو اس بات کا احساس بھی باقی نہیں رہتا کہ وہ اس تخیل کے سہارے کون سے آسمانوں پر پرواز کر رہا ہے۔ یہ تخیل جذبے کو ایک شکل دیتا ہے۔ اس کو ان لوگوں تک پہنچاتا ہے جو اس کا کوئی خاص شعور نہیں رکھتے۔ ناموانست کی جو دیوار شاعر اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان حائل ہوتی ہے۔ اس کو یہ تخیل راستے سے ہٹاتا ہے اور پھر جذبات کی ترجمانی اور ان کے اظہار و ابلاغ میں کچھ ایسا رنگ بھرتا ہے جو بڑا ہی دلنشیں اور دل آویز ہوتا ہے۔ گویا شاعری میں تخیل کے دو کام ہیں ایک تو شاعر اور پڑھنے والے کے درمیان ایک رابطہ قائم کر کے ان دونوں کو ایک دوسرے سے قریب کرنا تاکہ وہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہو سکیں اور دوسرا شاعر کے پیچیدہ تجربات کو مختلف طریقوں سے اس طرح ظاہر کرنا کہ وہ پڑھنے والے کو آسان بھی معلوم ہو اور اس کے لئے دلنشیں اور دلآویز بھی ہو۔ گویا حسن کی قدر بھی تخیل کے سہارے شاعری میں پیدا ہوتی ہے اور اظہار و ابلاغ میں بھی یہ تخیل ممد و معاون ہوتا ہے۔ اس لیے جس چیز کو ہم شاعری کی ہیئت کہتے ہیں اس میں اس تخیل کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

تخیل کے سہارے شاعر تصویریں بناتا ہے، تصویر کاری کرتا ہے۔ پیکروں کو پیدا کرتا ہے۔ علامتوں اور اشاروں کی تخلیق کرتا ہے۔ تشبیہات و استعارات کو وجود میں لاتا ہے۔ صرف اس خیال سے کہ اس کے پیچیدہ تجربات زیادہ سے زیادہ واضح ہو سکیں۔ ان کا صحیح طور پر اظہار و ابلاغ ہو سکے۔ اور ساتھ ہی وہ احساس جمال کی تسکین کا باعث بھی بن سکیں۔ تخیل ایک جادو ہے جو شاعری میں ایک ایسی فضا پیدا کر دیتا ہے جو اس دنیا کی نہ ہوتے ہوئے بھی اس دنیا کی ہوتی ہے۔ وہ رنگ بکھیرتا ہے اور یہ رنگ بہت ہی حسین اور دلآویز ہوتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ شاعری میں ارسطو کے زمانے سے لے کر اس وقت تک کے نقاد تخیل کو بڑی اہمیت دیتے رہے ہیں۔ کیونکہ شاعری تخیل کے بغیر بے جان ہے، تخیل نہ ہو تو علامتیں۔ اشارے، تلمیحات، استعارات، تشبیہات، جن کو شاعری کے بنیادی عناصر سمجھا جاتا ہے، بے معنی چیزیں ہیں، ہیئت کی تشکیل میں ان تمام عناصر کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے اور ان کے بغیر شاعری میں ہیئت کا کوئی تصور باقی نہیں رہ سکتا۔

شاعری کی اپنی ایک علیحدہ منطق ہوتی ہے۔ کولرج تخیل پر بحث کرتے ہوئے ——— ——— اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ ہر قسم کی شاعری، بڑی سے بڑی، اعلیٰ سے اعلیٰ، ارفع سے ارفع سب میں ایک ایسی منطق موجود ہوتی ہے جس کو سائنس کے پیمانے سے نہیں ناپا جا سکتا۔ اس منطق کا سمجھنا بہت مشکل ہوتا ہے کیونکہ وہ انتہائی نازک، انتہائی پیچیدہ اور انتہائی تہ در تہ ہوتی ہے۔ اس منطق کو صرف تخیل ہی پیدا کرتا ہے اور اس کو صرف تخیل ہی کے ذریعے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جان لونگسٹن لاوس نے JOHN LWINGTONE LOWES اپنی مشہور کتاب THE ROAD TO XANADAN میں تخیل پر بہت اچھی بحث کی ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ہیئت کا تعلق تخیل کے ساتھ بڑا گہرا ہوتا ہے اور یہ تخیل ہی درحقیقت شاعری کی زبان ہے۔ شاعری اس تخیل کے سہارے بولتی ہے، بات کرتی ہے، دوسروں تک اپنے مفہوم کو پہنچاتی ہے اور پوری طرح ذہن نشین کراتی ہے۔

شاعری میں زبان اور الفاظ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے لیکن زبان اور الفاظ کا صرف یہ تصور کہ وہ بقول آتش بندش الفاظ کا جڑنا ہے اور ایک طرح کی مرصع کاری ہے۔ صحیح نہیں ہے۔ ان کا شعر ہے ؎

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

انھوں نے اس شعر میں بندشِ الفاظ کو نگینوں کے جڑنے اور مرصع سازی سے جو نسبت دی ہے وہ اپنی جگہ صحیح ہے اور شاید ان کے زمانے میں کچھ زیادہ ہی صحیح تھی۔ کیونکہ اس وقت لکھنوی ماحول میں شاعری کا معیار یہی تھا لیکن الفاظ اور مجموعی طور پر زبان شاعری میں نگینوں کی طرح بے جان چیزیں نہیں۔ وہ زندہ چیزیں ہیں۔ ان میں خیال کا لہو ہوتا ہے۔ اس لئے وہ زندگی سے بھر پور نظر آتے ہیں اور شاعری میں رواں دواں دکھائی دیتی ہے۔ شاعر کے تجربات ان کے سہارے چلتے ہیں، دوڑتے ہیں، اُڑتے ہیں اور جہاں پہنچنا چاہتے ہیں وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ تجربہ الفاظ میں ڈھلتا ہے، تجربے کا آہنگ الفاظ میں سماتا ہے۔ الفاظ اسی آہنگ کو اپنے اندر سمو لیتے ہیں اور اسکی اصل صورت کو ظاہر کرتے ہیں۔ الفاظ تجربے کو ظاہر کرنے کے لئے کہیں اپنے آپ کو علامتوں میں تبدیل کر دیتے ہیں، کہیں اشاروں، کنایوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ کہیں تشبیہات و استعارات کا لباس پہن لیتے ہیں، اس طرح الفاظ کی حیثیت شاعری میں درحقیقت ایک نگار خانے کی سی ہو جاتی ہے۔ دیکھنے والا ان الفاظ میں معنی کی دنیائیں دیکھ سکتا ہے۔

الفاظ کے ذریعے سے شاعری میں ان پیکروں کی تخلیق بھی ہوتی ہے جن کو انگریزی کی تنقیدی اصطلاح میں imagery کہا جاتا ہے۔ یہ پیکر شاعر اپنے تجربے کے تحت تخلیق کرتا ہے اور اس میں اس کے احساس اور جذبے کے ساتھ وہ تخیئل بھی برابر کا شریک ہوتا جو شاعری کے لئے ضروری اور اہم ہے۔ یہ پیکر شاعری میں نہ صرف اظہار و ابلاغ کے ذریعے بنتے ہیں اور شاعر کے پیچیدہ اور تہ در تہ تجربات کو پڑھنے یا سننے والوں تک پہنچاتے ہیں بلکہ ان سے شاعری میں حسن بھی پیدا ہوتا ہے اور وہ مجموعی طور پر احساس جمال کی تسکین کا باعث بھی بنتے ہیں۔ ان کی وجہ سے شاعری میں گہرائی بھی پیدا ہوتی ہے اور ابھار بھی اور یہ انھیں کا کرشمہ ہے کہ شاعری زندگی سے بھرپور نظر آتی ہے۔ پڑھنے والا ان تجربات کو جو نہایت پیچیدہ اور تہ در تہ ہوتے ہیں۔ ان کے توسط سے دیکھ سکتا ہے، محسوس کر سکتا ہے سن سکتا ہے، سونگھ سکتا ہے۔ غرض اس کے تمام حواس ان پیکروں کے ذریعہ سے متاثر ہوتے ہیں۔ الفاظ نہ ہوں تو ظاہر ہے کہ شاعری میں یہ پیکر پیدا نہیں ہو سکتے اور وہ انسان کے حواس کی تسکین کا باعث بھی نہیں بن سکتے۔

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شاعری میں ہیئت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ جن لوگوں نے ہیئت کو صرف محدود کرکے دیکھا ہے انھوں نے شاید ہیئت کی اہمیت کو پوری طرح محسوس نہیں کیا۔ ہیئت شاعری کی بنیاد ہے وہ ایک مکمل اظہار و ابلاغ کا نام ہے جو حسین اور دلآویز بھی ہوتی ہے۔ اس میں شاعر کے جذبات کا مخصوص آہنگ الفاظ وزن، نغمگی، موسیقیت، زبان، لب و لہجہ، ایک مخصوص لے، تشبیہات، استعارات اور پیکر تراشی یا تصویر کاری سبھی کچھ شامل ہے۔ ہیئت ان سب کے مجموعی اور متوازن امتزاج کا نام ہے۔ اس کے بغیر شاعری کا کوئی تصوّر ممکن نہیں، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ یہی شاعری ہے۔

نئی شاعری کا حال اور مستقبل

(سید وقار حسین)

گذشتہ چند ماہ کے ادبی رسائل میں جدید شاعری پر جو سنجیدہ نیم سنجیدہ غیر سنجیدہ بحثیں شائع ہوئی ہیں۔ وہ کم از کم ایک بات کی نشاندہی ضرور کرتی ہیں۔ وہ یہ کہ جدید شاعری کے قارئین کا دائرہ یقیناً وسیع ہوا ہے ——— اردو ادب پڑھنے والے طبقے کے بیشتر افراد نے شاید پہلی بار جدید شاعری کے وجود کو تسلیم کرتے ہوئے اسے قابل ستائش یا لائق دشنام گردانا ہے۔ اس کا ثبوت یوں مل جائے گا کہ جدید شاعری پر بحثوں میں ہر قماش اور ہر مذاق کے لوگ شریک ہیں۔ بات صرف جدیدیت کے علم بردار شعراء اور سکہ بند نقادوں تک ہی محدود نہیں رہی ہے، بلکہ ہر ایرے غیرے نتھو خیرے کو اپنی لپیٹ میں لیتی ہوئی بوالہوسوں کی اس صف تک پہنچ گئی ہے جہاں اہل نظر کی آبرو کو خطرہ لاحق ہو جاتا ہے۔ جدید شاعری کی اس تشہیر میں ہندوستان سے نکلنے والے ان نئے ادبی جرائد کا بڑا ہاتھ ہے جو گذشتہ چند سال سے پابندی کے ساتھ شائع ہو رہے ہیں اور حسب توفیق مت نئے ناموں والے کچے پکے، اچھے، برے اور چھوٹے بڑے شعراء کی کاوشیں برابر چھاپ رہے ہیں، ساتھ ہی ساتھ ان رسائل نے تخلیق کاروں اور قارئین کو اپنے خیالات کے اظہار کے مواقع فراہم کئے ہیں اور ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے کے مصداق کوچۂ ادب کی رونق برقرار رکھی ہے۔

آج سے چند سال قبل یہ صورت حال نہیں تھی۔ جس قسم کی شاعری پر ہم جدید شاعری کا لیبل چسپاں کرتے ہیں ویسی شاعری ——— صرف چند ہاتھوں تک محدود تھی۔ یہ ہاتھ بیشتر ان لوگوں کے لئے تھے جن کے لئے ادب ایک ہمہ وقتی مشغلہ ہے۔ اس طرح جدید شاعری سے ادب کے عام قاری کا تعارف یا تو تھا ہی نہیں یا تھا بھی تو اس شکل میں کہ کہیں کوئی رسالہ ہاتھ پڑ گیا، تو بھولے بھٹکے کسی ایسی نظم پر بھی نظر ٹھہر گئی جو یا تو پڑھتے ہی نہیں بنی یا اگر پڑھ بھی لی تو اسے شاعری سمجھنے کو جی نہ چاہا اور قاری نے لاحول پڑھ کر رسالہ بند کر دیا۔ غرض جدید طرز کی پیچیدہ، مبہم اور تجریدی نظمیں تازہ واردان بساط ادب جدید کو الجھن اور بدمزگی کا احساس دیتی رہیں اور ان کے کھردرے اور "غیر شاعرانہ" لہجے نے قارئین کے سامنے اجنبیت کے حصار چن دیئے۔ رفتہ رفتہ ہمارے یہاں کے مروجہ معیاروں کے مطابق ادب کے اچھے خاصے پڑھے لکھے قارئین تک کے لئے جدید شاعری ایک قسم کی TABOO بنتی گئی اور اس کے خلاف ایک طرح کی چڑ اور ایک حقارت کا جذبہ پروان چڑھنے لگا اس کے دو بڑے سبب تھے۔ ایک تو یہ کہ مذکورہ جدید شاعری اپنے سے قبل کی اردو شاعری سے اس قدر مختلف تھی کہ ادب کا معمولی مذاق رکھنے والے قاری کو یہ یقین ہی نہیں آتا تھا کہ

یہ شاعری بھی ہو سکتی ہے اور بالخصوص اردو شاعری ۔ جن لوگوں کا ادبی مذاق میرؔ، غالبؔ، مومنؔ، داغؔ، امیرؔ اور اقبال جوش، جگر، مجاز اور سردار جعفری کی شاعری کے زیر سایہ پروان چڑھا ہو ان کے لئے جدید شاعری کا قابل قبول نہ ہونا نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے ایسی کوئی حیرت انگیز بات بھی نہیں ہے قارئین کے اس طبقے میں بیشتر لوگ ایسے ہیں جنھوں نے اردو اور فارسی کے علاوہ کسی اور زبان کا ادب نہیں پڑھا اور اردو میں بھی جو میراجی اور راشد کے نام سے ناواقف ہیں، ان لوگوں کی ایک بڑی تعداد آج بھی BLANK VERSE اور FREE VERSE کو شاعری سمجھنے کے لئے ہی تیار نہیں ہے ۔ ہر قسم کے جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے یہ لوگ ردیف اور قافیہ کی شرط کو ناگزیر قرار دیتے ہیں ۔ ان کی عاید کردہ پابندیاں صرف ہیئت تک ہی محدود نہیں ہیں بلکہ موضوع اور مواد کے انتخاب میں بھی یہ حضرات اپنی مخصوص پسند اور ناپسند کے قائل ہیں ۔ یہاں آکر قارئین کا یہ گروہ دو حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے پہلے گروہ میں وہ لوگ شامل ہیں جن کے لئے اردو شاعری ولی سے شروع ہو کر داغ پر ختم ہو جاتی ہے ۔ دوسرے گروہ کے لئے اردو شاعری اقبال سے شروع ہوتی ہے اور غالباً ساحر لدھیانوی پر ختم ہو جاتی ہے ۔ غالبؔ اور میرؔ کے قائل یہ سب ہی ہیں لیکن چکر یہ ہے کہ غالبؔ اور میرؔ سے ان میں سے بہت سوں کا تعارف ثریا، سہگل اور لتا منگیشکر کے توسط سے ہوا ہے ۔ دوسرے شعرا سے بھی ان کی ملاقات مشاعرے اور ریڈیو ہی کی مرہون منت ہے ۔ اس طرح شاعری ان کے لئے ایک طرح کی ذہنی عیاشی اور فرصت کے لمحوں کو پُرکیف بنانے کا ایک سہل الحصول ذریعہ ہے ۔ یہ لوگ شاعر کے کلام میں اپنی خود کی PROJECTED IMAGE دیکھنا چاہتے ہیں اور اپنے کچے پکے تجربات اور جذبات کا بیان شاعر کے ٹھیک ٹھکانے خوبصورت الفاظ میں پاتے ہیں تو خوش ہو جاتے ہیں ۔ یہ لوگ شعر پڑھتے وقت سوچنے سمجھنے کی زحمت گوارا نہیں کرنا چاہتے ۔ ان کے نزدیک شعر وہی اچھا ہوتا ہے جو ہماری شاعری کے روایتی سانچوں میں ڈھلا ہوا ہو اور سنتے ہی سمجھ میں آجائے ۔ یہ مذاق سخن ہمارے مشاعروں کی دین ہے ۔ اس مذاق کے پروردہ بہت سے اصحاب آج بھی اللہ کے فضل و کرم سے استادی اور شاگردی کے چکر میں پڑے ہوئے ہیں اور اصلاح کی روایت پر کامل ایمان رکھتے ہیں ۔ اس قماش کے بنے ذہن لوگوں سے یہ توقع رکھنا کہ یہ نئی شاعری پر ہمدردانہ غور و فکر کے بعد اسے سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی مخلصانہ کوشش کریں گے ۔ فضول ہی ہے کہ ان کا مرض پرانا اور لاعلاج ہو چکا ہے ۔

جدید شاعری کے TABOO بن جانے کا دوسرا سبب یہ ہے کہ اردو شاعری پڑھنے والوں کی اقلیت ایسی بھی ہے جو انگریزی ادب سے نابلد نہیں ہے اور انگریزی کے توسط سے فرانسیسی، جرمن اور روسی ادب سے بھی ایک حد تک واقف ہے یہ لوگ BLANK VERSE اور FREE VERSE کو شاعری کے لئے زہر قاتل تو نہیں سمجھتے لیکن شاعری کے موضوع کے سلسلے میں بعض حد بندیوں اور تعصبات کے شکار ضرور ہیں ۔ ان کی اکثریت نے انگریزی ادب کو اسکول اور کالج کے نصاب کے ایک حصہ کے طور پر پڑھا ہے اور اسی لئے ان کے انگریزی ادب کے مذاق پر رومانی شعرا کی گہری چھاپ ہے کہ ہمارے انگریزی کے نصاب میں جدید انگریزی شاعر کم ہی بار پاتے ہیں ۔ ELIOT اور POUND تو خیر تین میں کا کوٹ ہیں ورنہ ہمارے یہاں کے انگریزی کے طلباء اور اساتذہ کا اوڑھنا بچھونا اب بھی KEATS اور SHELLEY ہیں ان شعرا کے کلام کا عکس وہ مجاز اور اختر شیرانی کی شاعری میں دیکھ کر بغلیں بجاتے رہتے ہیں اور اگر شاعری کی داد دینے کے لئے ذرا سی ذہانت درکار ہو یا تھوڑا سا سر کھپانا پڑے تو بغلیں جھانکنے لگتے ہیں ۔ ان طلباء کا مذاق سخن مشاعروں نے نہیں بلکہ انگریزی رومانی شاعری کے گرویدہ تیسرے درجے کا ادبی ذوق رکھنے والے DULL اساتذہ اور انگریزی تنقید کی کباڑ خانے والی کتابوں

نے چوپٹ کیا ہے جوان غریبوں کو گدھا سمجھ کر ان پر اس لئے لاد دی جاتی ہیں کہ یہ امتحان میں اچھے نمبر لائیں۔ ایسی صورت میں ان کا جدید شاعری پر ناک بھوں چڑھانا سمجھ میں آتا ہے لیکن قارئین کے اسی گروپ میں ایک بہت چھوٹی اقلیت ایسے لوگوں کی ہے جنھوں نے نہ صرف اردو اور فارسی بلکہ انگریزی اور مختلف یورپی زبانوں کے جدید و قدیم شعراء کا سنجیدگی کے ساتھ بغور مطالعہ کیا ہے۔ ایسے لوگ بالعموم اردو ادب کے باب میں ایک قسم کے احساس کمتری کا شکار ہیں۔ یہ احساس کمتری فطری طور سے دوسری زبانوں کے ادب سے اپنی زبان کے ادب کا مقابلہ کرنے پر پیدا ہوتا ہے اور ہرگز بے بنیاد نہیں ہے۔ مذکورہ قسم کے پڑھے لکھے لوگوں کو ساری جدید اردو شاعری خالص تقلیدی نظر آتی ہے اور انگلینڈ اور یورپ کی اس وقت تک پرانی ہو چکی۔ ادبی تحریکوں کی صدائے بازگشت انھیں نئی اردو شاعری کے غل غپاڑے میں سنائی دیتی ہے۔ وہ اُردو کی جدید شاعری سے اس لئے متاثر نہیں ہوتے کہ دوسری زبانوں میں اس قسم کی شاعری کے بہت بہتر نمونے مل جاتے ہیں اور دور کیوں جایا جائے جہاں تک شاعری میں نئے تجربات کا تعلق ہے خود ہمارے یہاں ہندی میں اردو سے کہیں زیادہ نئے تجربات ہوئے ہیں نتیجے کے طور پر جدید شعراء کی واقعی اچھی تخلیقات بھی ایسے لوگوں سے وہ داد نہیں پاتیں جس کی وہ مستحق ہیں اور جدید شاعری کی طرف ان کا غیر ہمدردانہ رویہ برقرار رہتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ قارئین کا یہ INTELLECTUAL طبقہ جدید شاعری کے سلسلے میں شعوری یا لاشعوری طور سے ایک تعصب کو فروغ دینے کا باعث بھی بنتا ہے۔ وہ یہ کہ وقتاً فوقتاً اپنی تحریر یا تقریر سے یہ صاحبان اپنی دانست میں نئی اردو شاعری کا پول کھولتے رہتے ہیں اور اس شاعری کو جدید مغربی شاعری کی بھونڈی نقال قرار دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ حسب توفیق نئے شعراء کے فنی پھوہڑپن پر بھی فقرے کستے رہتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ایسا سب کچھ یہ صدق دل سے اور اپنے مطالعے اور محسوسات کی بناء پر کرتے ہوں لیکن ہر وہ شخص جوان کے مضامین پڑھتا ہے یا ان کی تقریریں سنتا ہے ان کی طرح گیانی دھیانی نہیں ہوتا اور چونکہ وہ بے چارہ ماں کے پیٹ سے تقلید کے مرض میں گرفتار پیدا ہوتا ہے اس لئے فوراً ان دانشور حضرات کی شخصیت اور علمیت کے رعب میں آکر ان کی گرانقدر آراء پر ایمان لاتے ہوئے ساری جدید اردو شاعری کو قلم زد اور سارے نئے شاعروں کو گردن زدنی قرار دے دیتا ہے۔ اس طرح جدید طرز کی شاعری کے خلاف جو ذہنی مورچہ بنتا ہے۔ اس کے ہراول دستہ میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہوتی ہے جو فرانس کے کسی شاعر کے نام کا صحیح تلفظ نہیں جانتے۔ جنھوں نے مجید امجد کی کوئی نظم نہیں پڑھی اور جن کے نزدیک اختر الایمان نام کے ایک صاحب فلموں کے مکالمے لکھتے ہیں۔ پس نئی شاعری زاہد تنگ نظر کے لئے کافر اور کافر کے لئے مسلمان ہے۔

(۲)

یہ بات طے ہے کہ اس وقت اردو میں جس قسم کی شاعری کو ہم جدید شاعری کا نام دیتے ہیں وہ اپنی پیش رو شاعری سے ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے خاصی مختلف ہے یا دوسرے الفاظ میں نئے شاعروں نے اردو شاعری کے مروجہ، پسندیدہ اور تسلیم شدہ ڈھرے سے شعوری اور لاشعوری انحراف کیا ہے۔ کچھ لوگوں کو شکایت ہے کہ مغربی طرز فکر و احساس اور انداز بیان کی حلقہ بگوشی قبول کر کے جدید اردو شاعر نے اپنے ادب کی شاندار روایات کا منہ چڑایا ہے اور اسی لئے آج وہ اپنے ہی گھر ادب میں اجنبی اور راندۂ درگاہ ہے۔ پہلے یہ بات طے ہو جانی چاہئے کہ آخر ہمارے ادب کی شاندار روایات کیا ہیں اور وہ روایات جنھیں ہم آج اقدار کا درجہ دیتے ہیں ہم تک کہاں سے اور کس وسیلے سے آئی ہیں؟ یہ تسلیم کرنے سے شاید ہی کوئی انکار کرے گا ہم نے اپنی غزل کا روایتی ڈھانچہ فارسی سے مستعار لیا ہے اور جہاں تک نظم کی مختلف پابند اور غیر پابند ہیئتوں کا تعلق ہے انھیں بھی

فارسی، انگریزی اور ہندی کے زیر اثر ہی ہمارے یہاں فروغ ہوا ہے۔ ہماری زبان ایک ملی جلی اور کھچڑی قسم کی زبان ہے جس کا دروازہ کبھی کسی زبان کے لفظ کے لئے بند نہیں ہوا اور اسی فراخ دلی میں اس کی مقبولیت کا راز مضمر ہے۔ لیکن ہمارے یہاں ایسے کتنے الفاظ، محاورے، تراکیب اور بیان کے پیرائے ہیں جن پر انگلی رکھ کر ہم وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ یہ خالص اردو ہے۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ دو تین صدیوں تک اردو کی بھٹی میں پکنے کے بعد مختلف زبانوں کے الفاظ نے ایک دوسرے سے مل کر کچھ ایسی باہمی اشکال اختیار کی ہیں کہ صورت اور معنی کے اعتبار سے ایک نئے رنگ کا پتہ دیتے ہیں۔ اس نئے رنگ کو جو حسیاتی زیادہ ہے اور محسوس اور قابل تجزیہ کم، ہم اردو کا مخصوص لہجہ کہتے ہیں، اسی مخصوص رنگ، بو، فضا، ذائقہ یا کیفیت کی جھلک ہمیں اپنی شاعری کے لب ولہجے میں بھی نظر آتی ہے، لیکن اڑتے ہوئے اس احساس کے بطن سے اردو شاعری کے DICTION کی کوئی ممتاز اور قابل فخر روایت جنم نہیں لیتی۔ ہماری ساری شاعری کے لب ولہجہ پر فارسی، ہندی اور انگریزی شاعری کے DICTION کی صاف اور گہری چھاپ موجود ہے۔ بغیر فارسی تراکیب کی بیساکھیاں لگائے ہماری شاعری اور بالخصوص غزل کتنے قدم چل سکتی ہے؟ اور اگر ہمارے شعراء نے انگریزی نظم کی ہیئتوں اور انداز بیان سے استفادہ نہ کیا ہوتا تو آج اردو نظم ترقی کی کس منزل پر ہوتی؟ فارسی کے فیضان کے بغیر غالب اور دوسرے ممتاز غزلگو شعرا اور انگریزی کے رواج کے بغیر اقبال اور ان کے بعد آنے والے نظم نگاروں کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سوچنا محض خوش فہمی ہے کہ ہمارا شعری لب ولہجہ اس حد تک خود کفیل ہو چکا ہے کہ نئے مضامین باندھنے کے لئے اب اس میں کسی بڑی تبدیلی کی ضرورت نہیں ہے اور اب ہمیں بیان کے اسالیب IMPORT کرنا بند کر دینا چاہئے۔ ہاں درآمد شدہ اسالیب اظہار کی تراش خراش ہم پر آج بھی فرض ہے کہ ان کی اجنبیت سے پیدا شدہ تکدر دور ہو اور ہماری فنی خوش سلیقگی پر حرف نہ آئے۔

جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے ہم نے کسی عہد میں دوسری زبانوں کے شعراء کا تتبع نہیں کیا، فارسی شاعروں کی تقلید کرتے ہوئے ہم نے غزل اور قصیدے میں جو مصنوعی اور غیر ہندوستانی شاعری کی ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ اسی طرح ایک زمانے میں ہم سرسید کی تاکید پر نہایت سعادتمندی کے ساتھ "نیچرل مضامین" باندھتے رہے ہیں اور فطرت کے حسن کے بیان کا اپنی شاعری میں بڑے خشوع وخضوع کے ساتھ اہتمام کیا ہے۔ کیا یہ سب IMPORTED، ٹھونسی ہوئی اور لادی ہوئی چیزیں نہیں تھیں۔ غرض جہاں ہری دُوب دیکھی وہاں منہ مارنا ہماری کوئی نئی عادت نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مانگے تانگے کا ہم نے اناپ شناپ جو کچھ کھایا وہ سب ہضم نہیں کر سکے اور شاعری میں بیرون ملک سے حاصل شدہ سارے جذبات، خیالات اور بیان کے سانچے ہمارے مزاج کا حصہ نہ بن سکے لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اگر ہم نے فارسی، ہندی اور انگریزی شاعری سے استفادہ نہ کیا ہوتا تو ہماری شاعری آج اور بھی تہی مایہ ہوتی؟ آج اردو شاعری کی جن روایات کو آپ شاندار کہتے ہیں اور جن پر آپ فخر کرتے ہیں۔ ان کی تشکیل میں بیرونی ادب سے لین دین کا جو ہاتھ ہے وہ قابل فراموش نہیں ہے۔ ویسے کسی ادبی روایت کی تشکیل عظیم شعراء کی ایک قطار کے دم سے بھی ہوتی ہے اور یہاں بہر حال ان قابل قدر فنکاروں کے انفرادی کارہائے نمایاں سے انکار مقصود نہیں ہے۔ جن کی وجہ سے اردو شاعری کی آبرو قائم ہے۔ ان حقائق کی طرف اشارہ کرنے کا مقصد یہ کبھی ہرگز نہیں ہے کہ ہم بیرونی امداد پر تکیہ کر کے پڑے رہیں اور اپنی اپج اور ذاتی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار نہ لائیں۔ اللہ توفیق دے تو ORIGINAL

چیزیں تخلیق کرنے سے بہتر کوئی کام نہیں ہے لیکن حسن اور سچائی کی تلاش میں اپنی زبان اور اپنے ملک سے باہر قدروں کی کچھ مفید چیزیں ہاتھ آجائیں تو ان سے متاثر ہونے یا انھیں اپنانے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ ہاں تیسرے درجے کے گھٹیا مال کی درآمد بہرحال ایک ناقابل معافی جرم ہے۔

جب دوسری زبانوں کی تقلید اور ادبی گداگری ہماری گھٹی میں پڑی ہوئی ہے اور ہم نے اپنے بزرگ شعراء کے دست سوال دراز کرنے پر کوئی شرم محسوس نہیں کی تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر آج کا شاعر اپنی دوکان AMERICA، ENGLAND اور FRANCE کے درآمد شدہ مال سے سجاتا ہے تو اس پر اس قدر واویلا کیوں کیا جائے۔ یہ سچ ہے کہ ہمارے کچھ نئے شاعروں نے مغربی شاعری کی کورانہ تقلید کی ہے اور ان کی عجیب و غریب نظموں پر باہر سے آئے ہوئے استعاروں، علامتوں اور دیو مالاؤں سے اندھا دھند بھرے ہوئے گودام کا گمان ہوتا ہے لیکن یہ اندھی نقالی اور فنی بدسلیقگی سارے جدید شعراء کا خاصہ نہیں ہے۔ بہت اچھی نظمیں اور غزلیں بھی برابر لکھی جا رہی ہیں اور بری تخلیقات کے ڈھیر سے ان کو الگ کر کے ان کی داد دینا ادب کے ہر ایمان دار قاری کا فرض ہے۔ اگر نئی شاعری کے نام پر ہم چڑیا گھر ٹائپ کی چیستان نظموں کی بوچھار سے تنگ بھی آگئے ہیں تو اس میں رونے پیٹنے اور صدائے احتجاج بلند کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہے کہ آنے والے زمانے میں اس طرح کی جھوٹی شاعری اپنی موت آپ مر جائے گی اور ایسی شاعری کرنے والے شاعروں کا کوئی نام لیوا نہ ہوگا یہاں یہ بات دہرانے کی ضرورت نہیں ہے کہ صرف وہی جدید شاعر زندہ رہیں گے اور ہماری شاعری کی روایت کا حصہ بنیں گے جن کا جذب و احساس سچا ہے اور جنھوں نے بیرونی اثرات کو اپنے اندر اس طرح جذب کیا ہے کہ وہ ان کی انفرادی اور شاعری کی مجموعی شخصیت کا ایک جزو لاینفک بن گئے ہیں۔ لیکن اس وقت اگر ہم نے نئی شاعری کو ہمدردی اور توجہ کے ساتھ نہیں پڑھا تو ہمارا یہ رویہ اردو شاعری کی روایت کی توسیع کا باعث ہوگا یا اس کے جامد ہو جانے کا؟ کیا جدیدیت کے دعوے دار شاعر اس وقت جو کچھ لکھ رہے ہیں اس میں آپ کو کوئی جان یا سچی شاعری کی کوئی رمق نظر نہیں آتی؟ اگر آتی ہے تو آپ کا یہ غیر ہمدردانہ رویہ ان شاعروں کی مخفی صلاحیتوں اور امکانات کو بروئے کار لانے میں ممد و معاون ثابت ہوگا یا ان میں ایسی بد دلی پیدا کرے گا جو شاعر کو ترک سخن کی طرف لے جاتی ہے؟ داد کے ڈونگرے برسنے اور مشاعرہ گاہوں کی چھتیں اڑنے کا زمانہ تو خیر سے لد گیا اور شائقین کی سرپرستی اور تحسین باہمی بھی آج کے کسی سمجھ دار شاعر کے لئے پرکشش نہیں ہو سکتی۔ لیکن فنکار کسی عہد کا بھی ہو ایک انسانی کمزوری کے دباؤ کے تحت اپنے کارناموں کی داد یا کم سے کم RECOGNITION چاہتا ہے کوئی شاعر کتنے ہی دعوے کیوں نہ کرے کہ وہ صرف اپنی ذات کے اظہار کے لئے لکھتا ہے اور اسے اپنے سامعین یا قارئین کے ردعمل سے کوئی سروکار نہیں ہے وہ اپنے دعوؤں میں سو فی صدی سچا ہرگز نہیں ہے۔ اگر آپ کو نظم لکھ کر محض اپنی ذات کے اظہار اور اپنا روحانی سکون مقصود ہے تو پھر آپ اس نظم کو چھپواتے کیوں ہیں یا لوگوں کو اپنی نظم سناتے کیوں ہیں۔ نظم تو آپ نے اس لئے لکھی کہ آپ کے پاس کوئی ایسا احساس، کوئی ایسا خیال یا کوئی ایسا تجربہ تھا جس کے فنی اظہار پر آپ اپنی دانست میں قادر تھے لیکن آپ اپنے اس عمل کی تشہیر کس نیت اور کس توقع کے ساتھ کرتے ہیں؟ جب آپ کی نظم چھپتی ہے تو آپ کو یہ یقین رہتا ہے کہ کچھ نہ کچھ لوگ اسے ضرور پڑھیں گے اور حسب توفیق آپ کے اس تجربے میں شریک ہوں گے۔ اپنے تجربہ میں کسی نہ کسی حد تک دوسروں کی شرکت کی توقع بہرحال ہر فن کار کو ہوتی ہے اور اگر اس توقع کے وجود کو مسلّم قرار دے دیا جائے تو ابلاغ یا COMMUNICATION کا مسئلہ خود بخود اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ادب کا میڈیم لفظ ہے جو آرٹ کی دوسری شاخوں کے MEDIAS

مثلاً رنگ اور سر کے مقابلے میں زیادہ ٹھوس ہے اور جس سے معنی کا حصول نسبتاً آسان اور صاف ہوتا ہے ایک مصور یا ایک موسیقار ابلاغ کے مسئلے کو اپنے دیکھنے والے یا سننے والے کے شعور، وجدان اور ذوق پر جس حد تک چھوڑ سکتا ہے، اس حد تک ادیب نہیں جا سکتا۔ لفظ ٹھوس شے ہے اور اس کو برتتے وقت آپ پر ایک ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ پڑھنے والے اور سننے والے کو فن کار کے مافی الضمیر تک پہنچنے کی توقع آرٹ کے ہر میڈیم سے زیادہ آپ کے میڈیم میں ہوتی ہے جو شاعر ابلاغ کی ذمہ داری کا بوجھ بٹانے سے صاف صاف انکار کرتے ہیں یہاں ان سے بحث نہیں ہے لیکن جو شاعر دوسروں سے واقعی کچھ کہنا چاہتے ہیں اور جن کی یہ خواہش ہے کہ ان کا دکھ درد اور ادراک دوسری حساس روحوں تک بھی پہنچے انھیں کسی نہ کسی حد تک ابلاغ کی ذمہ داری قبول کرنی ہی پڑے گی۔ مکمل ابلاغ کے بعد شاعری سے اسرار کا عنصر غائب ہو جانے کا خدشہ ضرور رہتا ہے مگر پھر بھی اگر منزل نہیں تو قاری کو صحیح راستہ تو دکھانا ہی پڑے گا۔ تفسیر کے مراحل کو ناقدین اور شارحین پر چھوڑنا بھی شاعر کو اس کی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں کرتا۔ ہماری شاعری میں ابلاغ کی کمی یا فقدان کو آج کل جس شدت کے ساتھ محسوس کیا جا رہا ہے اس کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ ہمارے نئے شاعروں نے بیسویں صدی کے مشینی ماحول میں رہنے والے بے چین لو دیے کل انسان کے پیچیدہ شعور اور لاشعور کی فنکارانہ تصویر کشی کا بیڑہ اٹھایا ہے یہ کام نازک بھی ہے اور مشکل بھی۔ فکر و احساس کے کتنے ہی گریز پا پہلو ایسے ہیں جو آسانی سے لفظوں کی گرفت میں نہیں آتے اور شاعر کو اس کے لئے مستقل جد و جہد کرنی پڑتی ہے۔ ہیئت کے مختلف سانچوں کی توڑ پھوڑ اور لہجے کا اکھڑا اکھڑا پن ہماری جدید شاعری میں اسی جد و جہد کی نشاندہی کرتے ہیں۔

اپنے موضوع کے اعتبار سے نئی اردو شاعری خاصی مشکل، ہشت پہلو اور پیچیدہ ہے۔ ویسے ہمارے اساتذہ نے غزل کے دو مصرعوں میں کئی سمندر بند کئے ہیں لیکن علامتیں اور استعارے تراشنے کے جوکھم میں وہ اس قدر مبتلا نہ تھے جتنا کہ جدید شاعر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کا جدید شاعر اپنے تخیل کی مدد سے تمثیلی پیکر تراشنے کے فنکارانہ عمل میں کچھ زیادہ ہی نمائش پسند اور PERSONAL SUBJECTIVE ہو گیا ہے لیکن اس صورت حال کو مشق کے ابتدائی دور میں ڈسپلن کی کمی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جدت اور رنگا رنگی کے نئے شاعری کی لگن اور تجسس کو دیکھتے ہوئے مستقبل کے لئے بہتر امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہیں ہ ہی غزل میں سیدھے سادے، ہلکے پھلکے اور دل پر اثر کر جانے والے اشعار وافر تعداد میں مل جاتے ہیں لیکن ایسے اشعار کی تعداد کتنی ہے جو فی الواقعی پیچیدہ فکر و احساس کی گہرائی کے مسائل ہوتے ہوئے بھی موثر ہیں؟ آپ غالب کا نام لیں گے، غالب کو الگ کر دیجئے۔ ساتھ ہی ساتھ میر، سودا، آتش، درد اور انیس کو بھی تھوڑی دیر کے لئے اس قطار میں شامل کر لیجئے۔ —— پھر آپ کے ذہن میں اقبال کا نام آئے گا۔ یہ بتائیے کہ مذکورہ شعرا کے علاوہ اردو کے ان شاعروں کی تعداد کتنی ہے جن کی شاعری میں انسان کی ناقابل فہم، پیچ در پیچ اور ان گنت پہلوؤں والی شخصیت کا بالغ اظہار ہوا ہے؟ ہمارے یہاں کانوں کو بھلی لگنے والی خوبصورت شاعری بہت سے لوگوں نے کی ہے لیکن موضوعات کے ایک بہت ہی محدود دائرے میں، اور وہ بھی اکثر شاعرانہ بیان کے روایتی چوکھٹوں کی پیروی کرتے ہوئے۔ ایک عرصہ تک تو ہم لوگ اپنی شاعری میں عاشق معشوق اور رقیب کا چکر چلاتے رہے۔ جب یہ نشہ اترا تو انقلاب زندہ باد کا نعرہ لگا کر ماسکو کی طرف دوڑ پڑے اور آج تک یا تو کوچۂ یار میں نیم جاں پڑے ہوئے ہیں یا سرخ افق کی طرف ٹکٹکی لگائے دنیا و مافیہا سے بے خبر بیٹھے ہیں۔ ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہئے کہ چند کو چھوڑ کر ہمارے شاعروں نے سوچنے سمجھنے کا چکر ہی نہیں پالا اور فکر و فن کی طرف ان کے APROACH کو دیکھتے ہوئے ان میں تن آسانی کے ایک رجحان کا احساس ہوتا ہے اور اردو شاعری کو پڑھتے وقت ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ اکثر شعرا علوم انسانی

کی دسیع تر ہوتی ہوئی سرحدوں سے بے خبر تھے۔ کتاب میں سے لئے ہوئے خیالات کو شعر کا جامہ پہنانا بہر حال شاعری نہیں ہے۔ لیکن شاعر کا لائبریری سے اس قدر بیر بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہاں یہ بات لکھنے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ نئے شاعر پر ایک الزام یہ بھی ہے کہ وہ کتاب کا کیڑا ہے اور اپنا INSPIRATION اپنے اطراف کے جیتے جاگتے مظاہر کی بجائے یورپ کی سردی سے ٹھٹھری ہوئی INTELLECTUAL تحریروں سے لیتا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ آخر شاعر کے کتابیں پڑھنے میں کیا برائی ہے کہ کتاب انسانی فکر و احساس کی دستاویز کے سوا کچھ نہیں ہوتی۔ آخر ہمیں یہ خوف کیوں ہے کہ کتب بینی سے ہمارے شاعر کی فطری زندہ دلی، موزونیٔ طبع اور وجدان کے سرچشمے خشک ہو جائیں گے اور اس کے تخیل کی ساری ORIGINALITY نشٹ ہو جائے گی۔ جب آپ یہ مانتے ہیں کہ انسان چاہے دنیا کے کسی خطّہ کا ہو، ہوتا بہر حال انسان ہے۔ انسانی دل ایک سے دماغ ایک سے ہے اور بنیادی طور سے سارے انسان اپنے جسمانی اور روحانی تجربوں میں یکساں اور برابر کے شریک ہیں، تو پھر آج کے شاعر کو اگر ELIOT یا SARTRE کے حوالے سے بیسویں صدی کے یورپ میں بسنے والے انسان کی دکھ بھری بپتا کا حال معلوم ہوتا ہے اور اگر وہ ان بڑے ادیبوں کے تجربات سے ایک ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی محسوس کرتے ہوئے ویسے ہی حالات کی افزائش اپنے ملک میں بھی دیکھتا ہے جو یورپی انسان کے روحانی کھوکھلے پن کا باعث ہے تو اس سارے عمل میں معیوب بات کیا ہے؟ بغیر داخلی شہادت کے کسی خارجی جذبے یا خیال کو اپنے اوپر خواہ مخواہ طاری کر لینا تو کسی فن کار کے لئے یقیناً مستحسن نہیں ہے لیکن اپنی ذات کی کھوج لگانا اور اپنے گھر کا حال معلوم کرنا دوسروں کے واسطے سے بھی ممکن ہے اور بالخصوص ہمارے ساتھ تو پچھلی دو صدیوں سے ہوا بھی یہی ہے۔ ہم کیا ہیں، اس کا احساس ہمیں زیادہ تر یورپی مورخین اور دانشوروں نے ہی دلایا ہے اور ہم نے اپنی قومی شخصیت کی دریافت اور تعمیرِ نو انگریزی زبان کی مدد سے کی ہے۔ آپ کو فرصت ہو تو اپنے گھر میں موجود ساری چیزوں کی ایک فہرست بنائیے اور غور کیجئے کہ یہ ساری چیزیں کہاں سے آئی ہیں۔ آپ کو اندازہ ہو گا کہ ان میں سے ۸۰ فی صد اشیاء یا ان کا بنیادی خیال مغرب سے درآمد شدہ ہے۔ اور ہاں، آج کل آپ جس گیہوں کی روٹی کھا رہے ہیں وہ بھی PL 480 والا ہے نا۔ گھر سے نکل کر بازار میں آئیے اور دیکھئے کہ یورپ کی مشینی تہذیب آپ کی سڑکوں پر کس شان سے رواں دواں ہے۔ بازار کے شور سے تنگ آ گئے ہوں تو اسکولوں اور کالجوں کا رُخ کیجئے۔ ان تجارتی منڈیوں میں بھی جو کچھ جھوٹے سچے علم یا جہالت کی تدریس یا بالفاظِ دیگر خرید و فروخت کا اہتمام ہے وہ پراچین بھارت کی دین کم اور آدھو نک یورپ سے زیادہ مستعار ہے۔ میڈیم چاہے انگریزی ہو چاہے ہندی، میڈیم تو صرف لباس ہوتا ہے۔ پڑھائیے گا آپ وہی جو روس، امریکہ، انگلینڈ، فرانس اور جرمنی سے جہازوں پر لد کر آیا ہے۔ اس ساری صورتِ حال کو دیکھتے ہوئے جدید شاعری پر یہ اعتراض کہ اس کا سارا تار و پود حتیٰ کہ روح تک IMPORTED ہے بڑا عجیب اور مضحکہ خیز لگتا ہے۔ یہ اعتراض عموماً وہ لوگ کرتے ہیں جو ELIOT اور POUND کو کلاس میں پڑھا کر اپنی روٹی کما لیتے ہیں اور یونیورسٹی سے گھر آ کر داغ دہلوی نوح ناروی، اختر شیرانی، مجاز لکھنوی اور جاں نثار اختر کے کلام پر سر دھنتے ہوئے شاعری میں اپنا ایمان برقرار رکھتے ہیں۔

ان میں ایسے حضرات بھی مل جائیں گے جو نفسیات پر جرمنی سے آئی ہوئی ہر کتاب کو آسمانی صحیفہ سمجھتے ہیں لیکن اردو نظم میں کسی طرح کا کھوٹ برداشت نہیں کر سکتے۔ خود ان کے طرزِ استدلال کی پیروی کرتے ہوئے اگر کج بحثی پر آمادہ ہو کر کوئی ان سے پوچھے کہ بھئی جو کتاب جرمنی سے آئی ہے وہ تو وہاں کے انسانوں کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ اس کی روشنی میں آپ یہاں کے انسان کا مطالعہ کیا خاک کریں گے۔ جبکہ ہمارے جغرافیائی، سماجی، معاشی، سیاسی اور روحانی حالات جرمنی سے جس قدر مختلف ہیں

آپ بخوبی جانتے ہیں تو جواب ملے گا کہ صاحب اپنی نفسیات پر تو بے شک ہم نے جرمنی اور امریکہ ہی کے پیمانے منطبق کئے ہیں اور یہ بھی صحیح ہے کہ ہماری ادبی تنقید کی ساری روایت سرتا سر مغربی ہے مگر شاعری کا معاملہ ذرا دوسرا ہے کہ یہ تخلیقی کام ہے اگر تخلیقی کام والی منطق کو مان لیا جائے تو سب سے پہلے تو ہمیں اپنے سارے مصوروں کے STUDIOS کو آگ لگا دینی چاہئے۔

نئے شاعر پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ وہ ضرورت سے کچھ زیادہ ہی دور اندیش واقع ہوا ہے۔ مشینی تہذیب کی جن لعنتوں اور ہولناکیوں کا اظہار وہ اپنی شاعری میں بڑے شدومد کے ساتھ کر رہا ہے اور انسان کے مستقبل سے متعلق اسے جو اندیشے لاحق ہیں۔ وہ سب اس لحاظ سے قبل از وقت اور غیر حقیقی ہیں کہ ہمارے یہاں صنعتی تہذیب نے اپنے قدم ابھی پوری طرح نہیں جمائے ہیں اور ہمارے ملک کے مخصوص حالات کے تحت بیسویں صدی کے یورپ کی بہت سی روحانی بیماریوں کو شاید ہمارے یہاں آنے کا پاسپورٹ نہ مل سکے گھوم پھر کر بات پھر وہیں آتی ہے کہ نئی شاعری خالص تقلیدی اور اکتسابی ہے۔ جب علامہ اقبال نے انقلاب روس کے بعد خضر راہ لکھی تو اس وقت ہندوستان کے مزدوروں میں ایسی کونسی جاگرتی پھیلی ہوئی تھی کہ علامہ مرحوم کو سارا سرمایہ دارانہ نظام تہہ و بالا ہوتا ہوا نظر آیا۔ ظاہر ہے کہ علامہ نے اس وقت کی مجموعی انسانی صورت حال کو ایک ہوشمند شاعر کی نکتہ رس آنکھ سے دیکھا تھا اور ان کا خطاب صرف اپنے ملک کے بسنے والوں سے ہی نہیں بلکہ تمام انسانوں سے تھا۔ وہ شاعر تھے اور شاعر عرفان کے ایک ہی لمحہ میں ماضی، حال اور مستقبل کے ادراک کی قوت رکھتا ہے۔ شاعر کا پیغمبرانہ وصف یہی ہے کہ وہ حال اور ظاہر کی دیوار کے اس پار دیکھ کر مستقبل اور باطن کی بشارت دیتا ہے۔ لگانے کو تو علامہ اقبال پر بھی یہ الزام لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اخبار اور کتابیں پڑھ کر خضر راہ لکھی تھی پھر سنہ ۱۹۳۶ء میں ہمارے ادب میں جس ترقی پسند تحریک کا شور مچا اس کے پس پشت کون سے خالص ہندوستانی جذبات اور ذہنی عوامل کارفرما تھے۔ ہمارے ترقی پسند ادیبوں نے اپنا سارا INSPIRATION کمیونسٹ ملکوں کے بدلتے ہوئے نقشہ سے لیا ہے۔ سنہ ۱۹۳۶ء سے لے کر آج تک وہ مستقل ہندوستان میں ایک سرخ انقلاب کے خواب دیکھتے اور دکھلاتے رہے ہیں۔ یہ سارے خواب IMPORTED ہیں۔ کسی کمیونسٹ انقلاب کے داخلی شواہد ہمارے ملک میں کبھی اس قدر نہیں رہے ہیں کہ ان خوابوں کو کسی ٹھوس ہندوستانی بنیاد پر استوار کیا جا سکے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ انقلاب کی ساری باتیں محض روس اور چین کی نقالی ہیں اور ہوا میں ہوئی ہیں۔

کسی صاحب نے ایک جدید شاعر کی ایک طویل نظم پر یہ الزام لگایا ہے کہ یہ نظم ELIOT کی مشہور نظم THE WASTE LAND کا بھونڈا چربہ ہے۔ موصوف کے خیال کے مطابق ہندوستان میں ابھی وہ حالات پیدا ہی نہیں ہوئے ہیں جن میں گھر کر ELIOT کو یورپ کے روحانی زوال کا شدید احساس ہوا اور اس نے THE WASTE-LAND کی تخلیق کی۔ پس ہندوستان کے جدید شاعر نے ELIOT کی تقلید میں جو نظم لکھی ہے وہ مصنوعی ہے اور اس کی عمارت بے بنیاد اندیشوں پر کھڑی کی گئی ہے۔ اگر معترض کو ہندوستان کے کسی بڑے شہر میں رہنے کا اتفاق ہوا ہے اور اگر وہ سڑک پر چلتے ہوئے اپنی آنکھیں اور کان بند رکھنے کے عادی نہیں ہیں تو وہی ایمانداری سے بتائیں کہ کیا آج کے ہندوستان میں ان حالات کی جھلک نہیں دیکھی جا سکتی جو یورپ کے مادی کمال اور روحانی زوال کا باعث ہوئے آج سارے ہندوستان میں ہوا و ہوس اور مادیت کا سکہ چل رہا ہے اور ہمارا روحانی کلچر نہ جانے کس خانقاہ میں پڑا

گراہ رہا ہے ۔ جب ہمارے ایک وزیر اعظم صاف صاف کہہ چکے ہیں کہ نئے ہندوستان کی عبادت گاہیں وہ کارخانے ڈیم اور صنعتی پروجیکٹ ہیں جہاں آدمی آدمی کی بھلائی کے لئے کام کرتا ہے ۔ تو پھر کیا وجہ ہے کہ ایک باشعور اور باحس شاعر کو اپنے ملک میں صنعتی تہذیب کے دور دورہ سے پیدا ہونے والی لعنتوں کا احساس نہ ہو اور وہ کون سا روحانی زرہ بکتر ہے جس کو پہن کر آپ مادیت کے پے بہ پے وار روک سکیں گے ؟ پھر THE WASTE LAND سنہ ۱۹۲۲ء میں لکھی گئی تھی اور THE WASTE LAND سے ملتی جلتی نظم ہمارے یہاں سنہ ۱۹۶۲ء میں لکھی گئی ہے ۔ ہم لوگ ELIOT کی یہ شہرہ آفاق نظم پچھلے چالیس سال سے پڑھ رہے ہیں ! لیکن سنہ ۱۹۶۲ء سے پہلے ہمارے کسی شاعر نے اس قسم کی نظم کیوں نہیں لکھی ؟ اگر THE WASTE LAND کی اشاعت کے چند سال بعد ہی ہمارے یہاں کسی شاعر کو ELIOT بننے کا خبط ہوتا اور وہ ایسی کوئی نظم لکھ مارتا تو بے شک ہم اس کے اس فعل کو بچگانہ سمجھ کر کوئی نوٹس نہ لیتے مگر آج سنہ ۱۹۶۸ء میں تو سورج سوا نیزے پر آگیا ہے ۔ اگر اپنی چمڑی موٹی ہو اور اپنی آنکھوں پر چربی چڑھی ہوئی ہو تو شاعر سے بھی اسی بے حسی کی توقع کرنا کہاں تک درست اور حق بجانب ہے ؟

سمجھ میں نہیں آتا کہ جدید شاعری کے معاملہ میں ہم کٹھ ملاؤں والی تنگ نظری پر اصرار کیوں کر رہے ہیں ۔ ہم بے چارے شاعر کو اس سے گھر یا ملک کی چار دیواری میں قید کیوں کرنا چاہتے ہیں اور ہم اس سے یہ توقع کیوں کرتے ہیں کہ وہ صرف اس عہد کا حال لکھے جس میں وہ خود سانس لے رہا ہے ؟ انسانی جذبات اور خیالات کا نہ کوئی مذہب ہوتا ہے ، نہ کوئی قومیت اور نہ کوئی وطن ۔ رسل و رسائل کی حیرت انگیز ترقی کے اس دور میں سارے انسانوں کی مشترکہ دولت دنیا کے گوشہ گوشہ کا چکر بڑی آسانی سے لگا سکتی ہے ۔ کرۂ ارض کے کسی بھی خطہ میں بسنے والے انسانوں کے درد اور خوشی کی ترسیل ہم تک ہر لمحہ ہو سکتی ہے اور ہوتی رہتی ہے ۔ جب ہم نے الجزائر ، کانگو ، اور ویٹ نام پر نظم اور افسانے لکھے تو کیا یہ ہمارے قومی مسائل تھے ؟ پھر اگر آج ہندوستان کے کچھ سوچنے اور محسوس کرنے کے عذاب میں مبتلا لوگ انسان ہونے کے ناطے یورپ کی مشینوں تلے کچلے ہوئے انسان سے ایک ذہنی ہمدردی اور ہم آہنگی کا جذبہ محسوس کریں اور اگر انھیں یورپی انسان کے حال میں اپنے مستقبل کی جھلک دکھائی دے تو کونسی قیامت آجائے گی ؟ آخر ہم چاہتے کیا ہیں ۔ کیا ہمارے شاعر ہولی ، دیوالی ، ۱۵ اگست ، ۲۶ جنوری ، پنڈت نہرو ، چینی حملہ ۔ لال بہادر شاستری ، معاہدۂ تاشقند ، خشک سالی اور ملک کی غذائی صورت حال جیسے موضوعات پر نظمیں لکھتے ہیں ؟ کیا یہی ہندوستانی شاعری ہوگی ۔ کیا اس کے اور روایتی غزل کے علاوہ کسی اور قسم کی شاعری کو ہم اپنے یہاں فروغ نہیں دے سکتے ؟ آخر ہمیں گل ہائے رنگا رنگ سے چمن کی زینت کیوں منظور نہیں ہے ۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ آج کا اردو شاعر دنیا کو مغربی دانش وروں کی عنایت کردہ عینکیں لگا کر دیکھتا ہے تب بھی آپ اسے ہدف ملامت نہیں بنا سکتے کہ وہ اپنے باطن ۔ گرد و پیش اور ماورا کو دیکھنے کا خواہشمند تو ہے اور حقائق سے آنکھیں چرا کر کوئے جاناں میں دربان سے پٹنے کے بعد بے ہوش تو نہیں پڑا ہے یا خوابوں کے جھروکوں سے ارض ماسکو کو سلامیاں دینے میں محو تو نہیں ہے ۔

جدید شاعر کی جان کو مجنوں کی طرح ایک دوگونہ عذاب یہ لاحق ہے کہ اگر وہ اپنے آس پاس کی خارجی دنیا اور اس میں رونما ہونے والے واقعات سے ربط رکھتا ہے تو ہم اسے اس بنا پر مورد الزام ٹھہراتے ہیں کہ یہ دنیا ہندوستانی نہیں ہے یا تو فرانسیسی ہے یا امریکی ـــ جو کتابوں کی بدولت شاعر تک پہنچی ہے ۔ اور اگر وہ خارجی واقعات کو نظر انداز کر کے

دروں بینی کے سہارے اپنے باطن کی دنیا میں گم ہو جانا چاہتا ہے۔ تب کبھی ہم احتجاج کرتے ہیں کہ اس کا یہ رویہ سماجی اعتبار سے غیر ذمہ دارانہ ہے اور ایک خود غرض شکست خوردہ اور بیمار ذہنیت کی نشاندہی کرتا ہے۔ دروں بینی کا یہ چکر شاعر نے اس لئے چلایا ہے کہ وہ سماج کے ایک ذمہ دار فرد کی طرح رہنے کا اہل نہیں ہے اور ٹھوس حقائق کا سامنا کرنے کی سکت اپنے اندر نہ دیکھ کر جدید نفسیات کی اُلجھی ہوئی تصوراتی پناہ گاہ ڈھونڈتا ہے۔ دونوں صورتوں میں ہم جدید شاعر سے ناراض ہو جاتے ہیں اور اپنی اسی ناراضگی کے باعث ہم آج تک جدید اردو شاعری کے ساتھ کوئی انصاف نہیں کر پائے ہیں۔

(۳)

اس مضمون کے پہلے حصّہ میں جدید شاعری کے ایک طرح کی TABOO بن جانے کے بعض اسباب کا ذکر کیا گیا ہے اردو اَدب سے دلچسپی رکھنے والے طبقے کے مختلف گروہوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ جدید شاعری کے خلاف جو تعصبات ان دنوں عام ہیں ان کی تہ میں دو جذباتی وفاداریاں سرگرم عمل ہیں۔ ایک تو مشاعروں کی روایت اور دوسرے رومانی شاعری سے شغف۔ ان وفاداریوں نے ہمارے مذاقِ شعری میں کس طرح جڑیں پکڑیں۔ یہ جاننے کے لئے اردو شاعری کے سارے سلسلے پر نظر ڈالنی ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نشر و اشاعت کی جو آسانیاں آج ہمیں حاصل ہیں وہ ہمارے اَدب کے ابتدائی ادوار میں نہیں تھیں کلامِ شاعر مشاعروں اور خانگی محفلوں کے توسط سے بالعموم بہ زبانِ شاعر ہی لوگوں تک پہنچتا تھا۔ شعر کی رسائی عام شائقین تک تحریری اور دستاویزی صورت میں کم تھی اور سماعت کے واسطے سے زیادہ۔ سننے والے شاعر کے روبرو بیٹھ کر نہ صرف اس کو سنتے تھے اور سر دھنتے تھے بلکہ دیکھتے بھی تھے۔ مشاعروں کی بھرمار رہتی تھی اور داد و تحسین کا غلغلہ ہر سو بلند تھا۔ استادی اور شاگردی کا دستور تھا۔ مختلف اساتذہ اور ان کے پٹھوں کی باہمی رقابتیں اور اور چشمکیں مشاعروں کی ہنگامہ خیزی کا باعث ہوا کرتی تھیں۔ شاعری کے ہر اکھاڑے کے پہلوان کیل کانٹے سے لیس، مشاعرہ گاہ کو میدان جانکر خم ٹھونکتے ہوئے اس شعوری ارادے کے ساتھ کلام سناتے تھے کہ پالا ان کے یا ان کے گروہ کے ہی ہاتھ رہے اس طرح مشاعرہ ایک دنگل یا ٹورنامنٹ کی شکل اختیار کر گیا تھا۔ جس میں اپنی برتری اور دوسروں پر سبقت کا احساس دلانا قریب قریب ہر شاعر کو مقصود تھا۔ مشاعرہ لوٹ لینا، مشاعرہ ہاتھ رہنا اور مشاعرہ پلٹ دینا جیسے محاورے ہماری زبان میں اسی تقریب سے گڑھے گئے ہیں، شعر و سخن کا چرچا آج کے مقابلے میں کہیں زیادہ تھا (اردو میں جتنے شاعر ہوئے ہیں شاید ہی دنیا کی کسی زبان میں ہوئے ہوں) معاشرے میں ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم تھی جو شاعری سے کسی قسم کا ربط ضبط نہ رکھتے ہوں۔ لوگ بڑے ذوق و شوق کے ساتھ جوق در جوق مشاعروں اور ادبی صحبتوں میں شریک ہوتے تھے زبان کی نزاکتوں کو سمجھنے اور ان سے محظوظ ہونے کی صلاحیت کا عام سننے والوں میں اس قدر فقدان نہ تھا جس قدر کہ اب ہے، امراء اور والیانِ ریاست شعر و سخن کے دلدادہ تھے اور بعض شاعروں کا تعلق درباروں سے بھی تھا۔ ایسی صورت میں ہمارے پرانے شاعر میں Stage consciousness کا پیدا ہو جانا کوئی عجیب بات نہیں ہے، اسٹیج کے اداکار، میدان کے کھلاڑی اور Public Speaker کی طرح شاعر کو بھی یہ احساس رہتا تھا کہ جو کچھ اسے کہنا ہے لوگوں کی ایک اچھی خاصی تعداد کے سامنے کہنا ہے ہر قسم کے لوگ ہوں گے۔ نہ جانے ان کا ردعمل ہو سکے

اشعار کی طرف کیا ہو۔ وہ خوش ہوں گے یا نہیں ــ داد دیں گے یا نہیں ــ پھر وہاں دوسرے شاعر بھی تو ہوں گے ہو سکتا ہے وہ سامعین کا دل موہ لینے میں کامیاب ہو جائیں۔ غرض مقابلے کی اسپرٹ، اپنی فتح کی خواہش اور شکست کے خوف نے شاعر کے لئے سامعین کی اہمیت کئی گنا بڑھا دی اور Struggle for existence میں ایک منزل ایسی آئی کہ شاعر کے اعصاب پر سامعین پوری طرح سوار ہو گئے۔ دنیا کو پاؤں کی جوتی بھی نہ سمجھنے والے چند قلندر نما تکیہ نشین درویش صفت شعراء کی بات اور ہے مگر اکثریت تو بہر حال اس وقت بھی جاہ و جلال کے طالب بوالہوس ہی کی تھی۔ اسی طرح سامعین میں بھی ہر دور کی طرح واقعی پڑھے لکھے اور باشعور لوگ اقلیت ہی میں تھے اور ان صفوں میں بھی بد مذاقوں کی بھیڑ تھی۔ پھر ہوا یوں کہ داد اور شہرت کے متمنی نمائش پسند شاعر نے جسے PUBLIC FIGURE بننے کی بڑی آرزو تھی۔ خوشامد پسند امراء اور بد مذاق سامعین کی بھیڑ کے ساتھ ایک سمجھوتہ COMPROMISE کر لیا۔ وہ سمجھوتہ یہ تھا کہ شاعر اپنے عہد کے پسندیدہ ادبی مذاق کا لحاظ رکھتے ہوئے ایسے اشعار کہے گا جو سنتے ہی نہ صرف سمجھ میں آ جائیں گے بلکہ مختلف طریقوں سے سامعین کے لئے فرحت، لذت اور تفریح طبع کا سامان بھی بہم کریں گے۔ صلہ کے طور پر شاعر نے تحسین و آفریں اور انعام و اکرام کی تمنا کی۔ یہ بارش اس پر ہوتی رہی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری بھی ایک سماجی تقریب بن گئی۔ شعر کہتے وقت شاعر کو اپنے اندرونی جذب و احساس کے والہانہ اظہار میں تخیل کی جولانی دکھانے کا موقع کم ملتا تھا کہ سہل اور عوام پسند کی زنجیر پاؤں میں پڑی تھی۔ تخلیقی زندگی میں آزادی اور کھلی فضاؤں کا احساس ختم ہوا اور پٹے پٹائے مقبول مضامین تقلیدی انداز میں باندھنا شاعر کا مقدر ہو گیا۔ شاعری کے جذبات، خیالات، الفاظ، تراکیب، علامتیں سب پہلے سے بندھے بندھائے اور مقرر تھے۔ شعر کہنا بھی گویا ایک مشینی عمل تھا۔ فارمولے کے تمام اجزاء کو سانچے میں ڈال کر بھٹی میں رکھ دیجئے اور کیک کی طرح تیار غزل نکال لیجئے۔ زیادہ سے زیادہ کوئی شاعر تیر مار سکتا تھا تو وہ زبان کی ظاہری قطعی اور نوک پلک کی درستگی کی صورت میں۔ جذباتی تہی مائیگی، ذہنی ناداری اور محدود خیالی کا یہ عالم تھا کہ شعراء کی ایک بڑی تعداد کے یہاں سارا Inspiration طوائف کے کوٹھے اور ساری Imagery قصائی کی دوکان سے آتی تھی۔ پھر مصرع طرح کی شرط بھی تھی۔ موڈ ہو یا نہ ہو بیٹھے ہوئے قافیہ پیمائی کر رہے ہیں کہ مشاعرہ میں شرکت اور وہاں سے آبرومندانہ واپسی ضروری ہے۔ جب غزل ہو گئی تو یہ فکر کہ کس ٹھاٹھ اور اہتمام کے ساتھ مشاعرہ میں جایا جائے اور کس لے میں غزل پڑھی جائے کہ سننے والے وجد کریں۔ خارجیت کے شکنجوں کی گرفت ہماری شاعری پر مضبوط سے مضبوط تر ہوتی گئی اور ہمارے بہت سے شاعروں نے نازیبا حد تک خود کو سامعین کی بھیڑ میں گم کر دیا۔ کہنے کو تو وہ غزل کہتے تھے جو انسان کی داخلی کیفیات کے اظہار کے لئے موزوں صنفِ سخن مانی جاتی ہے۔ لیکن انھوں نے اپنے باطن میں بھی نامعقول بیرونی اثرات، رسم و رواج، تقاضوں اور فرمائشوں کی آمیزش کو معیوب نہ سمجھا۔ ہماری شاعری میں مصنوعی جذبات کا مبالغہ آمیز اظہار اسی کھوٹ کا مظہر ہے۔ مختصر یہ کہ شاعری جیسا تلاش حق میں حسن کاری کا اعلیٰ و ارفع تخلیقی عمل Degenerate ہو کر بھانڈ بھٹیوں کی سوقیانہ شعبدہ بازی بن گیا۔ سامعین کو خوش کرنے کے چکر میں ہمارے شاعر کو اپنی عزت نفس کا خیال نہ رہا۔ اس ساری صورت حال کا سب سے افسوسناک پہلو یہ ہے کہ ہمارے مجموعی لاشعور میں شاعری کی جو تصویر ہے وہ کسی پیغمبر کی نہیں تھی بلکہ ایک ایسے دروغ گو، عیش کوش، تصور پرست فرار پسند اور بے عمل شخص کی تھی جو لفظوں کے ہیر پھیر سے دوسروں کا دل بہلاتا ہے اور اپنی حقیر Ego کی تسکین کا سامان

کرتا ہے۔ ہم سے پہلے بھی کئی قوموں نے شاعر کے اعمال سے یہی تاثر قبول کیا تھا۔ لیکن ہمارے یہاں شاعر اپنے مرتبہ سے کچھ زیادہ ہی گر گیا! اور ہم نے اس سے جو توقع وابستہ کی وہ چھچھوری تفریح کے حصول کے سوا کچھ نہ تھی۔ ایسی تفریح جو قوالی، ناچ گانے اور نوٹنکی سے بھی حاصل کی جاسکتی ہے۔ جب میرؔ نے کہا تھا ؎

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے درد و غم لاکھوں کئے جمع تو دیوان کیا

تو انھیں بھی لفظ "شاعر" کے معنی اور قدر رکھو دینے کا احساس تھا۔ ہماری زبان میں شاعری اور دروغ گوئی آج بھی ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ آپ نے ایسے فقرے سُنے ہوں گے۔ "سچ سچ بتاؤ تمھاری باتوں میں شاعری کتنی ہے اور حقیقت کتنی۔" یا "اس کی بات کا کون اعتبار کرے، وہ تو شاعری کرتا ہے۔" کہنے کو کہا جاسکتا ہے کہ اگر ایک پس ماندہ قوم کے جاہل اور بے سمجھ افراد شاعر کی بلند حیثیت کو سمجھ نہ پائیں اور ان سے شاعر کے مرتبے کے تعین میں چوک ہو جائے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ تالی ایک ہاتھ سے نہیں بجتی۔ آخر کچھ تو شاعر کا کیا دھرا بھی ہوگا جو اس کی بے توقیری ہوئی۔ اس سارے ابتذال کی ذمہ داری کلیتاً تو شاعر پر نہیں عائد کی جاسکتی کہ جو کچھ ہوا اس کے پس منظر میں مسلمانوں کی دم توڑتی ہوئی حکومتیں اور ایک زوال پذیر معاشرہ تھا، ایک فرد کی حیثیت سے شاعر کا اپنے معاشرے کے دباؤ میں آنا اور متاثر ہونا لازمی تھا۔ لیکن یہ بھی تو ہوسکتا تھا کہ شاعر اپنے عہد کے مبتذل ادبی مذاق کی تہذیب اور ترفع کے لئے بساط بھر کوشش کرتا۔ عین ممکن تھا ایسا کرنے کے کارن اس کو نام و نمود، پسندیدگی اور شہرت سے ہاتھ دھونا پڑتا لیکن نصب العین کی بلندی کو دیکھتے ہوئے یہ قیمت کچھ ایسی زیادہ نہ تھی۔ ہمارے پرانے شعراء کی اکثریت نے اپنے منصب سے گرنا گوارا کرلیا لیکن یہ قیمت ادا نہیں کی۔ اور یہی ان کا قصور ہے۔ جن مٹھی بھر شاعروں نے یہ قیمت ادا کی وہ کچھ گھاٹے میں نہیں رہے کہ زندۂ جاوید ہوئے۔ میرؔ کی بددماغی، دردؔ کی تکیہ نشینی اور آتشؔ کی قلندری رائیگاں نہیں گئی۔ انسانی تہذیب کے قدیم ادوار میں بھی شاعر اور سامع کا تعلق بہت مضبوط اور گہرا تھا۔ لیکن اس وقت کے شاعر کی آواز میں یہ پیغمبرانہ کشف تھا کہ لوگ اس کو سن کر کھنچے آتے تھے۔ شاعر اپنی مرضی کے مطابق کسی بھی طرح کے جذبات مشتعل کرسکتا تھا۔ سامعین اس کے تابع تھے نہ کہ وہ سامعین کا۔ فرازِ کوہ سے آتی ہوئی شاعر کی آواز ساری خوابیدہ وادی کو جگا سکتی تھی۔ ہمارے شاعر نے سامعین کی اطاعت منظور کرلی اور ان کے پیچھے پیچھے چلنا اپنا شعار بنالیا۔ یہ الزام میرؔ اور غالبؔ جیسے شاعروں پر نہیں لگایا جاسکتا لیکن ایسے مردانِ حق آگاہ کی تعداد کتنی تھی؟ سینکڑوں گمنام شاعر ایسے ہیں جن کی آواز ہم تک پہنچنے سے پہلے ہی ڈوب گئی مگر یہ کہنا درست نہیں ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے ادبی مذاق کی تشکیل میں کوئی حصہ نہیں لیا۔ انھوں نے کچھ اور چاہے نہ کیا ہو لیکن شاعر اور سامع کے رشتہ کی ایک بری مثال ضرور قائم کی۔ دوسرے اور تیسرے درجے کے گھٹیا شاعر بھلے ہی ادب کی روایت کا حصہ نہیں مگر ادبی خطے کے موسم پر بہرحال اثر انداز ہوتے ہیں۔

جب انگریزی ادب کے زیر اثر سرسید، حالیؔ اور آزادؔ نے Stereotyped غزل کی محدودیت اور گھٹن کے خلاف احتجاج کیا تو ایک لمحے کے لئے ایسا محسوس ہوا جیسے ملک ادب کا سارا موسم ہی بدل گیا ہو۔ مغربی دریچے کھل جانے سے تازہ ہوا کا خوش گوار احساس در آیا جس کی وجہ سے ادبی تخلیق کے کام میں ایک نئی سرگرمی اور ایک Missionary Spirit پیدا ہوگئی۔ شاعری میں کچھ نئے تجربات ہوئے۔ کچھ ترجمے کئے گئے، کچھ نظمیں لکھی گئیں

مگران میں سے بیشتر نہ صرف خالص تقلیدی بلکہ جذب و اثر کے اعتبار سے روایتی شاعری سے بھی زیادہ فرمایہ تھیں۔ ہیئت میں تو تبدیلی نسبتاً آسان بھی اور روہ ہو گئی لیکن جب ایک نیا طرز فکر اور طرز احساس اختیار کیا جائے تو بدمزگی اور اکھڑے اکھڑے پن کا احساس ناگزیر ہے۔ کچھ اسی قسم کی صورت حال آج کی جدید شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ ہماری شاعری کے سفر کی وہ منزل جس پر سرسید اور حالی نے قصر شعر کی تعمیر نو کا اعلان کیا تھا خاصی حوصلہ بخش اور امید افزا تھی لیکن اس تعمیر میں بھی خرابی کی ایک صورت مضمر تھی۔ سرسید اور حالی وغیرہ کا مطمح نظر سماجی و معاشرتی اصلاح تھا اور ان بزرگوں کی گفتگو بہر صورت عوام سے تھی ویسے جدت سے عوامی مذاق کو ٹھیس پہنچانے اور اس میں انقلابی تبدیلیاں لانے سے یہ لوگ ڈرتے نہیں تھے لیکن قباحت یہ تھی کہ اصلاح کا بھوت ان پر بری طرح سوار تھا۔ انھوں نے شاعر کو روایتی غزل کے محدود دائرے سے نکال کر اخلاقیات اور مقصدیت کے اور بھی محدود دائرے میں مقید کرنا چاہا۔ شرط یہ تھی کہ آپ جو کچھ لکھیں وہ کسی "اعلیٰ اخلاقی مقصد" کے تابع ہو اور اس لائق ہو کہ شریف بہو بیٹیاں اس سے کچھ سبق حاصل کر سکیں۔ یہ سودا غریب شاعر کو اور بھی مہنگا پڑا۔ تخیل کا میدان پہلے ہی تنگ تھا۔ اب شاعری میں میناکاری کا دروازہ بھی بند ہو گیا۔ شعر کا ظاہری حسن بھی گیا اور ساری آراستگی و پیراستگی بھی۔ تنگنائے غزل میں جو کچھ مضمون آفرینی ہو سکتی تھی۔ اس کی راہ میں نامانوس ہیئتوں، سادہ زبان اور مولویانہ وعظ کے روڑے حائل تھے۔ لے دے کر صرف ایک زیور عروس سخن کو پہنایا جا سکتا تھا اور وہ تھا نیچر کا حسن۔ لیکن ہندوستان میں گھڑا ہوا رولڈ گولڈ کا یہ گہنا اردو شاعری کے تن پر کبھی وہ بہار نہ دے سکا جو اس کی جھوٹ سے ہمیں انگریزی شاعری کی چھب پر نظر آتی ہے۔ غرض شعر میں حسن آفرینی اور جمالیات کے پہلو ماند پڑ گئے اور شاعری بنا نون مصالحے کی ابلی ہوئی پھیکی کھچڑی بن کر رہ گئی۔ مولانا حالی جو غزل کی دیگ میں اچھی خاصی بریانی پکا لیتے تھے اب یہ پھیکی سیٹھی کھچڑی پکا کر لوگوں کو کھانے پر مجبور کرنے لگے کہ اردو خواں معاشرے کی صحت کے لئے حکیموں نے یہی غذا تجویز کی تھی۔ سرسید اور حالی وغیرہ نیک نیت بزرگ تھے ان کے خلوص اور مقاصد کی پاکیزگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انگریزی شاعری کے مواد اور ہیئت کو رواج دے کر اردو شاعری کی فضا میں وسعت پیدا کرنا بے شک ایک مبارک فعل تھا اور ہمارے سوئے ہوئے شاعروں کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر کچھ حقائق۔ مثلاً معاشرتی پستی وغیرہ کا احساس دلانا بھی کوئی برا کام نہیں تھا لیکن ان بزرگوں کے ادب کی طرف APPROACH کو دیکھتے ہوئے فراق کا ایک شعر یاد آتا ہے ؎

حسن کو اک حسن ہی سمجھے نہیں اور اے فراق
مہرباں نامہرباں کیا کیا سمجھ بیٹھے تھے ہم

ادب کو یہ لوگ ادب کم اور PROPAGANDA VEHICLE زیادہ سمجھے۔ یہاں ان کی سوجھ بوجھ اور ذوق پر شک کرنا مقصود نہیں ہے کہ یہ آخر غالب کی صحبت میں بیٹھ چکے تھے مگر اپنی قوم کے زوال اور پستی کا احساس ان کو کچھ اس شدت سے تھا کہ یہ لوگ بوکھلا سے گئے تھے اور قوم کی سربلندی اور عزت و وقار کی بحالی کے لئے ہر مناسب نامناسب ذریعے کا استعمال جائز سمجھتے تھے۔ شاعری بھی ان کے لئے سوسائٹی کی اصلاح کی جدوجہد میں ایک آلہ کی حیثیت رکھتی تھی اور اس آلہ کا استعمال ایک سوچے سمجھے پلان کے تحت کیا جاتا تھا۔ ان حضرات نے بھی شاعری کو اس کے حقیقی منصب سے گرانے اور شاعر کی آزادی سلب کرنے میں کوئی کسر نہیں رکھی۔ پہلے غزل کا شاعر سامعین کو وہ سب کچھ دیتا

تھا جس کے وہ طالب تھے۔ اب سرسید اور حالی کا ارشاد یہ ہوا کہ تم اپنے سننے والوں اور پڑھنے والوں کو صرف وہی دوائیاں اسی تناسب سے دوگے جو ہم نے PRESCRIBE کی ہیں اور جو DOZE ہم نے بتایا ہے۔ دونوں صورتوں میں شاعر تابعدار اور بے یار و مددگار ہی رہا۔ خود مختار ہونا اسے نصیب نہ ہو سکا۔ دیکھنا یہ ہے کہ سرسید اور حالی نے اردو شاعر کو جس جنجال میں پھنسا دیا تھا اس کی طرف شاعر کا ردعمل کیا ہوا۔ شاعر اس سنکٹ سے کس طرح نکل کر بھاگا اور اس کے اس فرار سے اردو شاعری کو نفع ہوا یا نقصان ؟ ۔

غزل کی خراد پر چڑھ کر پلا ہوا مذاق سخن زیادہ عرصہ تک مولانا حالی کی تجویز کردہ کھچڑی نہ کھا سکا۔ نظم تو بیشک لکھی جانے لگی تھی لیکن یہ نظم روایتی غزل سننے والوں کی طبیعت سے میل نہیں کھاتی تھی۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں تھی جس کو سن کر وہ پھڑک اٹھیں۔ اس میں شاعری کا وہ چٹخارہ، ٹھاٹ باٹ اور لوازمات نہیں تھے جو ہماری غزل، مثنوی، قصیدے اور مرثیے کا طرۂ امتیاز ہیں۔ حالی کے مسدس اور دوسری نظموں کو جو مقبولیت حاصل ہوئی تو یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ لوگوں نے ان نصیحت ناموں کو "شاعری" سمجھ کر سراہا، وہ تو نیک دل مسلمانوں کا جذباتی ابال اور مذہبی جوش تھا جو انھوں نے ایسی روکھی پھیکی منظومات کو سر آنکھوں پر بٹھایا۔ ایک مصیبت اور تھی، وہ یہ کہ جدید طرز کی بے مزہ نظم کہنے کے لئے شاعر کو محنت بھی زیادہ کرنی پڑتی تھی کہ نئے موضوعات اور FORMS اس کے دل و دماغ میں پوری طرح گھر نہیں کر پائے تھے۔ پھر اس ٹوٹی پھوٹی شعوری مشق کا حاصل جو کچھ بھی تھا خود شاعر اس سے مطمئن نہیں تھا۔ اپنی نظم اگر وہ ادبی تنقید کے پرانے معیاروں سے جانچتا تھا تو خود اسے یہ شاعری نہیں لگتی تھی۔ شاعر شش و پنج میں مبتلا تھا اور شاعری ایک دوراہے پر کھڑی تھی۔ وہ لمحہ اردو شاعری کی تقدیر کا ایک فیصلہ کن لمحہ تھا۔ سب کچھ ہمارے شاعر کے رویہ پر منحصر تھا۔ شاعر نے کیا کیا ؟ — ہمارا شاعر جس کی عادتیں پالنے سے بگڑی ہوئی تھیں، ان جان منزلوں کی طرف ان دیکھی راہوں پر اپنے سفر کی صعوبت اور بوریت برداشت نہ کر سکا اور اس نے پیچھے کی طرف لوٹ جانے ہی میں خیریت سمجھی۔ پرانی شاعری کے مضامین اور ہیئتوں کو مع ان کے سارے لوازمات کے جدید نظم پر منطبق کر کے نظم کو بھی اپنے مزاج کے مطابق ڈھال لیا گیا۔ اجنبیت ختم ہوئی اور جدید نظم کو اردو شاعری کا روایتی مسلک اختیار کر لینے کے بعد دل دادگان شعر و سخن کی بارگاہ میں شرف قبولیت حاصل ہو گیا۔ اردو شاعری کے ایک اہم اور فیصلہ کن موڑ پر محدودیت، تن آسانی اور عمومی ذوق سے ہمارے شاعر کا یہ دوسرا سمجھوتہ (COMPROMISE) تھا اور کئی اعتبارات سے پہلے سمجھوتے یا اپنے شائقین کے مذاق سے عہد وفا کی تجدید تھی۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ سرسید اور حالی کا اصلاحی جوش شاعری کے لئے مضر تھا اور جس قسم کی انگریزی شاعری کو فروغ دیا جا رہا تھا وہ اردو پڑھنے والوں کے لئے نہ صرف غیر مانوس بلکہ بے رنگ اور بے مزہ بھی تھی تب بھی ہمیں اپنے شاعر سے یہ شکایت رہ جاتی ہے کہ اس نے رنگ قدیم کی طرف مراجعت میں کچھ زیادہ ہی بے صبری دکھائی۔ اصلاح اور مقصدیت کا زور و شور بہت دنوں تک رہنے والی چیزیں نہیں ہوتیں۔ یہ ابال بیٹھ ہی جاتا ہے۔ اسی طرح وقت کے ساتھ ساتھ نامانوس چیزیں مانوس بن جاتی ہیں۔ لیکن روز قیامت سے دراز ہجر کی رات کا ٹنے والے شاعر کو تاب انتظار کب تھی۔ اگر ہمارے شاعر نے اس صدی کی ابتدا ہی میں تھوڑے سے تحمل سے کام لیا ہوتا تو اردو شاعری کا نقشہ آج کچھ اور ہوتا اور وہ غزل نما نظم رواج نہ پاتی جو ہمارے عہد میں اردو شاعری کی محدودیت کا باعث بنی۔ جب پہلے پہل انگریزی شاعری پڑھنے کا شوق بڑھا

اور انگریزی کی کئی نظموں کے ترجمے اردو میں ہوئے۔ اس وقت اقلیم سخن میں وسعت اور رنگارنگی کے کتنے ہی امکانات ابھرے تھے جو ہمارے شاعر کی بے صبری، کم علمی اور تن آسانی کی وجہ سے بے نقاب نہ ہو سکے۔ ایسا نہیں ہوا کہ انگریزی اثرات کے لئے اردو شاعری کا دروازہ بالکل ہی بند ہو گیا ہو۔ کیونکہ اگر ایسا ہو گیا ہوتا تو ہمیں آج اپنی نظم میں جو کچھ تنوع نظر آتا ہے وہ بھی نہ نظر آتا اور ہم آج تک داغ کے رنگ میں غزلیں ہی کہہ رہے ہوتے لیکن انگریزی کی مثال سے متاثر ہو کر اردو شاعر کو نظم بہ حیثیت ایک ہمہ گیر صنف سخن کے DEVELOP کرنے کا جو موقع ملا تھا۔ اس سے اردو شاعر نے کچھ تو لکیر کے فقیر ہونے کی بنا پر اور کچھ انگریزی سے خاطر خواہ واقفیت نہ ہونے کی وجہ سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا وہ مغرب سے آئے ہوئے رنگ و نور کے سیلاب کی صرف چند کرنوں پر قناعت کر کے بیٹھ گیا۔ اور علاج تنگی داماں کی منزل تک نہ پہنچ سکا۔ یہ ایک آزمائش تھی جس میں ہمارا شاعر پورا نہیں اترا اور تھک ہار کر اس نے وہ سمجھوتہ کر لیا جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ ہونے کو تو یہ سمجھوتہ ہو گیا۔ لیکن اس سے اردو نظم کو سب سے بڑا نقصان یہ پہنچا کہ ابھی حال تک ہماری نظم فکر و احساس کی ایک مصرعہ بہ مصرعہ پھیلتی ہوئی اکائی نہ بن سکی۔ نظم کے بیشتر اشعار غزل کے شعروں کی طرح مفرد اور اپنے آزادانہ وجود کے مالک ہوتے تھے۔ سننے والے یا پڑھنے والے نظم کے کسی بھی شعر یا بند کو علیحدہ چن کر اس سے لطف اندوز ہو سکتے تھے اور اس کی داد دے سکتے تھے۔ کسی خیال کے نظم میں سلسلہ وار بیان کے لئے جس فنی ریاضت اور تراش خراش کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمارے بہت سے نظم گو شعراء اس سے کتراتے رہے اور چھوٹی سے چھوٹی بات ادا کرنے کے لئے انھوں نے پچیس پچیس تیس تیس غزل نما اشعار کہنے سے گریز نہیں کیا۔ ہماری پرانی نظم میں ایک ہی بات کو بار بار دہرانے کا عیب شرمناک حد تک بڑھا ہوا ہے اور بہت سی نظمیں غزل کے ایک شعر کی فضول اور بھدی توسیع و تشریح کے سوا کچھ بھی نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اکثر نظم لکھنے والے شاعروں کے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں تھا۔ اپنے کمزور تخیل اور ذہنی و جذباتی تہی مائیگی کو چھپانے کے لئے انھوں نے تشبیہوں اور استعاروں کا ایک بازار گرم کیا اور لفاظی کے شعبدے دکھا دکھا کر پہاڑ کھود کر چوہا نکالتے رہے۔ اس سے تو بہتر تھا کہ انھوں نے غزل ہی لکھی ہوتی۔ لیکن اچھی غزل کہنے کے لئے جس سوز دروں اور ضبط نفس کی ضرورت ہوتی ہے وہ بھی انھیں نصیب نہیں تھا۔ اب لوگ شاعری صرف سنتے ہی نہیں بلکہ پڑھتے بھی تھے مگر پھر بھی مشاعروں میں نظم گو شعراء کو ان کے ہر شعر اور ہر بند پر پیٹ بھر کے داد مل جاتی تھی اور وہ خوش تھے۔ اگر نظم کا ہر شعر اور ہر بند اپنا آزادانہ وجود نہ رکھتا اور نظم ایک مسلسل اکائی ہوتی تو پھر یہ داد کیسے ملتی اور مشاعرے کے سامعین کو اتنا صبر و قرار کب تھا کہ وہ سنجیدگی اور توجہ کے ساتھ نظم کو سن کر مختلف اشاروں کو باہم مربوط کرنے اور مفہوم تک پہنچنے میں سر کھپاتے؟ ہم لوگ اسی غزل نما، گونجتی گرجتی یا لوریاں دیتی ہوئی کھوکھلی اور بے ربط نظم پر فخر کرتے آئے ہیں۔ کہنے کو تو اس نظم کے عروج کے زمانے میں بھی بعض شاعر اسالیب اور معانی کی نت نئی سمتوں کی تلاش میں رواں دواں رہے مثلاً عظمت اللہ خاں لیکن ایسے شاعروں کی تعداد کم تھی۔ راشد اور میراجی کے ظہور حتیٰ کہ ان کے بہت بعد تک بھی روایتی نظم ہی سکۂ رائج الوقت بنی رہی اور آج بھی پوری طرح معدوم نہیں ہوئی ہے۔

افق ادب پر اقبال کا ظہور ہماری شاعری کی تاریخ کا ایک نہایت اہم واقعہ ہے۔ اقبال ہمارے ان چند شعراء میں سے ایک ہیں جنھیں شاعر کے حقیقی مرتبے اور ذمہ داری کا پورا احساس تھا۔ ان میں شعر کہنے کی فطری صلاحیت بے پناہ تھی۔ پھر ان کی شخصیت کی داخلی اور خارجی تہذیب بھی خاطر خواہ ہوئی تھی وہ فلسفی نہیں تھے لیکن حیات اور کائنات کے مختلف مسائل

پر فلسفیانہ غور و فکر ان کا شیوہ تھا۔ بنیادی طور سے اقبال ایک تخلیقی فن کار تھے۔ ان کا سب سے بڑا وصف یہ تھا کہ وہ احساس کے واسطے سے سوچ سکتے تھے اور جو کچھ سوچتے تھے اس کو شعر میں جذبہ بنا کر پیش کر سکتے تھے۔ علامہ کے درد مند دل سے نکلی ہوئی آواز اس وقت کی آوازوں میں نہ صرف سب سے ممتاز تھی بلکہ ایک بلندی سے آتی ہوئی محسوس ہوتی تھی اور ایک پیغمبرانہ کشش کی حامل تھی۔ اقبال کی شاعری میں آپ شاعر کو نہ سامعین کے اشاروں پر چلتا ہوا پائیں گے اور نہ شاعر آپ کو عوام کی بھیڑ کا ایک فرد لگے گا۔ یہ شاعری ایک باضمیر اور باشعور شخص کی شاعری ہے جس نے اپنے عہد کے انسانوں کو ایک ذمہ داری کے ساتھ وہ سب کچھ بتایا جو وہ نہیں جانتے تھے یا نہیں محسوس کرتے تھے۔ ایسے سچے اور عالی مرتبہ شاعر کی آمد سے ہمارے یہاں شاعر اور سامع کے رشتے کا تصور ہی بدل گیا اور امید کی جا سکتی تھی کہ ایسے صحت مند حالات پیدا ہوں گے جن میں شاعر اپنے کھوئے ہوئے مقام کو پا لے گا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں موضوعات کا جو تنوع اور رنگا رنگی تھی وہ جلد ہی ختم ہو گئی اور انھوں نے عالم اسلام کی بیداری اور حیات نو کے لئے اپنی شاعری کو وقف کر دیا۔ مسلمانوں کے شاندار ماضی، قابل رحم حال اور تابناک مستقبل کا احساس اقبال کو کچھ اس شدت سے تھا کہ ان کی ساری توجہ اور صلاحیتیں اپنے ہم مذہب انسانوں کو جگانے میں صرف ہو گئیں۔ اور ان کی شاعری میں وہ ہمہ گیری نہ پیدا ہو سکی جس کی توقع تھی، فلسفۂ عشق اور مرد مومن کے تصور کی تبلیغ و اشاعت میں اقبال نے اپنا خطاب مسلمانوں تک محدود کر لیا۔ ویسے ان کی خطابت کھوکھلی نہیں تھی اور خالص "شاعری" کے نقطۂ نگاہ سے بھی بڑی جاندار چیز تھی۔ اقبال نے اپنی شاعری کے لئے جو راہ چنی اس کا ان کو اختیار تھا اور یہاں اس پر تنقید مقصود نہیں ہے لیکن جو کچھ انھوں نے کیا اس سے ان کی شاعری کی بیشتر اپیل مسلمانوں تک محدود ہو گئی اور مسلمانوں نے بھی ان کی شاعری کو شاعری کم پیغام زیادہ سمجھا۔ مذہب اسلام کے ماننے والوں کو اقبال کی شاعری سے جو SENTIMENTAL لگاؤ پیدا ہو گیا تھا وہ اس خطرناک رویئے کی پرورش کا موجب بنا جس کے تحت ہم شاعری کو شاعری سمجھ کر نہیں پڑھتے بلکہ کچھ خاص جذبات کی تسکین اور نظریات کی زیارت کے لئے پڑھتے ہیں۔ اقبال کی حیثیت ہمارے ادب میں بڑی مفرد اور منفرد ہے۔ شاعر کے بلند مقام کا جو احساس انھوں نے اپنے عہد کو دلایا تھا ان کے بعد کا کوئی شاعر نہ دلا سکا اور قارئین کی جذباتی عقیدت کی بنا پر جو پیغمبرانہ آزادی انھیں حاصل تھی وہ بھی کسی شاعر کو حاصل نہ ہو سکی۔ اس طرح اقبال کی روایت آگے نہیں بڑھی ان پر ہی ختم ہو گئی۔ بعد کے آنے والے شاعر جن کا قد اقبال سے چھوٹا تھا ایک بار پھر سامعین کے ہجوم میں گم ہو گئے۔

افسانہ

جدید افسانے کے مسائل پر ایک نظر

(سیّد وقار عظیم)

پچھلے دس بارہ برس کے افسانے کی داستان سنانے کا کام یا اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش ایک ہجوم بلا میں گرفتار ہونے کے مترادف ہے اور یہ مقدر صرف افسانے کی داستان سنانے والے کا نہیں خود افسانہ نگار کا بھی ہے جو اپنا فنی منصب ادا کرنے کے لئے اس مدت میں برابر الجھن، تذبذب اور بے یقینی کے عالم میں کسی تلاش اور کسی جستجو میں مصروف رہا ہے زندگی کے ساتھ اپنے مخلصانہ تعلق کی بناء پر خاموشی اختیار کرنے کو اس نے بے مروتی اور بے لحاظی جانا اور گوشہ گیری یا فرار کے آغوش میں پناہ لینے کے بجائے زندگی کے کسی نہ کسی گوشے میں جھانک کر اس کے رموز و اسرار کو اپنا موضوع بنایا اور اس کوشش میں اس نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کے کسی نہ کسی رُخ کی نقاب کشائی کی۔ کسی نہ کسی منزل کا سراغ لگانے اور اس تک پہنچنے کی اس کوشش نے سفر کی ان گنت سمتیں پیدا کر دیں اور افسانہ نگار اپنی اپنی بنائی ہوئی پگڈنڈی پہ چلنے لگے چلے اور چلتے رہے اور اس مسلسل چلتے رہنے نے ہمارے افسانے کو بہت کچھ دیا۔ اس بہت کچھ میں زندگی کا "بہت کچھ" بھی شامل ہے اور اس زندگی کو پیش کرنے کے انداز کا "بہت کچھ" بھی،

زندگی کے اس "بہت کچھ" کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ جو افسانہ نگار جہاں بیٹھا ہے وہیں سے اپنے موضوع نکال رہا ہے اور ہم موضوع کے اس تنوع کی تصویریں بنانے کی کوشش کریں تو تصویروں کا ایک نگار خانہ تعمیر کر لیں گے۔ اس نگار خانے میں شہروں کی گہما گہمی کی تصویریں بھی ہیں اور دیہاتوں کی خاموشی کی بھی۔ شہروں میں کراچی ہے لاہور ہے، راولپنڈی بھی۔ دیہاتوں میں سندھ، پنجاب، سابق صوبہ سرحد، اور یہاں کے ریگ زار۔ کھیت کھلیان اور دریا و پہاڑ۔ کراچی میں امیری غریبی، کارخانوں کے مالک اور مزدور، دفتر کا کلرک، افسر شاہی اور مہاجن شاہی کے بے شمار مسائل، جھگیاں اور ان میں رہنے والے، چھابڑیاں لگا کر پیٹ بھرنے اور فٹ پاتھ پہ سو کر زندگی بسر کرنے والے دوڑتی، بھاگتی بسیں اور ان بسوں کی رفتار کے ساتھ چلنے کی کوشش کرنے والا تھکا ہارا مسافر، لمبی لمبی کاریں، زرق برق پوشاکیں، جام و مینا کی پیہم کھنک، بقعۂ نور بنے ہوئے ہوٹل، کشادہ سڑکیں، سمندر کا ساحل اور اس ساحل سے ٹکرانے والی موجوں کا تماشا دیکھنے والا سیلانی۔ چور، اچکے اور گرہ کٹ۔ فلیٹوں کی گھٹی گھٹی زندگی اور اس زندگی کے بات بات پہ کھڑے ہوتے والے جھگڑے اور یہ سب دیکھ کر حیران رہ جانے اور سر پکڑ کر بیٹھ جانے والا افسانہ نگار جو اس وسیع و عریض، بے پایاں اور پیہم رواں دواں زندگی کے کسی ایک رُخ کا مصوّر بننے کی کوشش میں شمع کو پگھلاتا اور رات کی

تاریکیوں کو طے کر کے صبح کے اجالوں میں پہنچ جاتا ہے۔

لاہور بھی شہر ہے لیکن ایک دوسری طرح کا شہر۔ باغوں کا، قہوہ خانوں کا، دو منزلہ لبسوں کا، ٹھنڈی سڑک، اور آسمان کی طرف سر اٹھائے رکھنے والے سایہ دار درختوں کا، تنگ و تاریک گلیوں کا، بندوقوں اور چھریوں کا، پہلوانوں اور دانشوروں کا شہر، ٹیڈی لباس، ٹیڈی ذہنیت شریفوں کی اولاد اور ان کے بدمعاشوں کا شہر، اور پھر دیہاتوں کے کھیت کھلیان، چوپال رہتے، حسنِ بے پروا کی کشش، سادہ، خلوص اور سچی محبت کا اظہارِ تمنا اور اس پر حسنِ بے پروا کی خودبینی و خودآرائی، حسنِ فطرت اور حسنِ انسانی کے جلووں کی یکساں رعنائی۔ محنت اور جفاکشی کے باوجود مفلسی، ناداری اور فاقہ کشی اور مفلسی۔ ناداری اور فاقہ کشی کے باوجود ایثار، وفاداری اور حق پسندی کا چلن ــ افسانہ نگار کے یہ اور ہزاروں موضوع ہیں، ماضی کی یادیں اور یادوں کے طاقوں میں آرزوؤں کے چراغ۔ انسان کی بے بسی اور مایوسی، اس کی بے انعام سعیٔ پیہم، استحصال کا جبر و استبداد۔ یہ سب کچھ ہے لیکن ہمارے افسانہ نگار نے بدلتی ہوئی زندگی کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کیں، اس لئے اس کے افسانوں میں زراعتی زندگی پر صنعتی احساس کا پڑتا ہوا سایہ، شہروں کے ارد گرد چھوٹے بڑے کارخانوں کا ہجوم۔ پہاڑیوں کے سائے اور ریگستانوں کے آغوش میں ابھرتی ہوئی بستیاں۔ ریگ زاروں اور سنگین پہاڑیوں میں تعمیر ہوتے ہوئے بند اور براج، کسان کا آہستہ آہستہ صنعتی بنتا ہوا مزاج، شہروں میں موٹر کاروں کی ریل پیل، مادی زندگی کی آسائشیں اور روحانیت کا بیان بھی اس کے افسانوں کا موضوع ہے ــ اور سب سے بڑی بات یہ کہ اب اس نے فرائڈ اور مارکس کو اپنا امام سمجھتے رہنے کے بجائے فکر کے دوسرے سرچشموں کی طرف توجہ کی ہے اور اس کے افسانوں میں تفکر، تخیل اور رمزیت کے نئے نئے رُخ اپنا جلوہ دکھا رہے ہیں۔ وجودیت کا فلسفیانہ تصورِ انسان کی ذمہ داری ایک بار پھر اس کے کندھوں پر رکھ رہا ہے۔ رمزیت، داستانیت اور عینیت کا امتزاج ایک نئی طرح کی حقیقت پسندی کو جنم دے رہا ہے اور افسانہ نگار روز بروز اس نئی حقیقت پسندی سے زیادہ مانوس ہوتا جا رہا ہے۔

پاکستان کے افسانہ نگاروں کے فنی عمل اور ان کے افسانوں کی فنی کیفیت کا یہ سرسری خاکہ ادھورا رہے گا اگر یہ بات نہ کہی جائے کہ ہمارا افسانہ نگار اس ساری مدت میں کسی ایسی روحانی حقیقت کی تلاش میں رہا ہے جسے وہ ہر پاکستانی کی حقیقت کہہ سکے۔ پاکستان کا کلچر کیا ہے؟ اس کے تفکر، تخیل اور احساس کے سرچشمے کیا ہیں اور ان کی جڑیں کس مٹی سے پھوٹتی ہیں؟ اس کے افسانے کہیں تو ان سوالوں کا عکس ہیں؟ اور کہیں کہیں ان سوالوں کے جوابوں کا پرتو جن کی گونج انھوں نے پاکستان کے مختلف گوشوں میں سنی۔

یہ صورت حال ستمبر ۱۹۶۵ء تک کی ہے۔ لیکن ۱۹۶۵ء کے ستمبر کی چھ تاریخ کو ایک ایسا واقعہ پیش آیا جس نے پاکستان کے افسانہ نگار کو ان سب سوالوں کا جواب دے دیا جنھوں نے اُسے برسوں اِدھر اُدھر بھٹکایا تھا۔ بھارت کی فوجوں نے پاکستان کی مقدس سرزمین پر حملہ کیا اور کسی روحانی قوت نے ہر پاکستانی کے کان میں کہہ دیا کہ اس کا کلچر کیا ہے اور اس کے تفکر، تخیل اور جذبے کی جڑیں کہاں سے پھوٹتی ہیں؟ اور زندگی کی کونسی قدریں ہیں جن کی پاسبانی اسے کرنی ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں نے ستمبر ۱۹۶۵ء کے بعد سے اب تک جو افسانے لکھے وہ زندگی کی انھیں قدروں کے ترجمان ہیں۔

اپنی قومی زندگی کے ناقابلِ فراموش واقعے میں سے افسانہ نگاروں کو زندگی کی کون کون سی قدریں ابھرتی دکھائی دی ہیں

اس کا اندازہ چند نمائندہ افسانوں کی جھلکیاں دیکھ کر کیجئے۔ حجاب امتیاز علی بلاشبہ ہمارے عہد میں افسانہ نگاری میں رومانیت کی روایت کے دلکش ترین پہلوؤں کی ترجمان ہیں۔ ان کے افسانے ہمیں ہر دور میں رنگ و نور کے جلوے دکھاتے اور سنبل و ریحان کسی داستانیں سناتے اور ہم پر گم گشتگی کی کیفیت طاری کرتے رہے ہیں لیکن ان کی کہانی "ایک بچہ" ایک کہانی اس لحاظ سے ان کے محبوب اور پسندیدہ اسلوب نگارش سے مختلف ہے کہ اس میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ توپوں کی گھن گرج میں کہا گیا ہے، ایک بچے، ایک ماں اور ایک دادا کی اس کہانی میں باپ اپنے بیٹے کی شہادت کے بعد اسے زندۂ جاوید کہتا اور خوشی کے گیت گاتا ہے:

مرے شہید ترے خون کے چراغوں سے
ترے وطن کے اندھیروں نے روشنی پائی
ترے وطن کے اندھیروں نے روشنی پائی

اور یہ کہانی ایسی سرزمین کی کہانی بن گئی، جہاں شہیدوں کے خون نے ہر طرف دیے جلا دیے ہیں اور یہ جلتے ہوئے دیئے ہر انسان کو قربانی، ایثار اور بے خوفی کا درس دے رہے ہیں۔

الطاف فاطمہ نے اپنی کہانی "گواہی" میں اپنے سیدھے سادے، بے تکلف گھریلو انداز میں ستمبر کے دن گذر جانے کے چند دن بعد آنے والی عید کے ارد گرد ہنستی کھیلتی زندگی کی فضا بنائی ہے جس میں ہر بات یوں ہوتی ہے جیسے باتوں کو ہونے کے لئے کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔ بات میں بات نکلتی ہے اور کہانی کے تانے بانے کا رشتہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ آدمی گھریلو فضا میں کھو جاتا ہے۔ کہانی بڑی دھیمی رفتار سے آگے بڑھتی اور اوپر اٹھتی رہتی ہے اور ایک فطری رفتار سے آگے بڑھتی اور اوپر اٹھتی ہوئی کہانی میں سے ایک سماں پیدا ہوتا ہے۔ جہاں فرد قوم میں گم ہے اور اس قوم میں دو طرح کے لوگ ہیں۔ مومنین اور صالحین اور افواہوں، گپّوں اور الیوژن کے سائے میں پرورش پانے والے۔ اور کہانی ان خیال افروز الفاظ پر ختم ہوتی ہے:

"پر میرا انفرادی مسئلہ تو کسی قوم کے ساتھ اٹھائے جانے یا نہ جانے کا ہے۔ اب میں کیا کروں کہ اب اگر میں ان کے ساتھ اٹھائی جاؤں تو پھر میری پشت پناہی کے لئے سفید پوشوں کی ضمانت کون دے گا۔

اور عید کے منانے یا نہ منانے کا یہ ہے کہ چاند کی گواہی کے لئے تو ضروری ہے کہ گواہ کچھ ضروری شرطوں پر پورا اترتا ہو چنانچہ طے یہ پایا کہ چاند کی گواہی دینے کے لئے ضروری ہے کہ وہ مومنین اور صالحین میں سے ہو۔ لیکن بعض گواہوں کی فضیلت اور صداقت کی دلیل ہی یہ ہے کہ گواہی دینے والے مومنین اور صالحین میں سے ہوں۔ چنانچہ افواہوں، گپّوں اور الیوژن کی گواہی کے بعد میرے لئے یہ فیصلہ مشکل ہے کہ کس قوم کے ساتھ اٹھائی جاؤں۔"

خدیجہ مستور کی کہانی "ٹھنڈا میٹھا پانی" کا تار و پود جنگ کے ختم ہونے کے چھ سات مہینے کے بعد کے واقعات سے تیار کیا گیا ہے۔ کہانی کا آغاز یہ ہے:

"اب جنگ ختم ہو چکی ہے۔ جگہ جگہ پر کھدی ہوئی حفاظتی خندقیں پٹ چکی ہیں۔ جن لوگوں کے گھر توپ کے گولوں سے ملبے میں تبدیل ہو گئے تھے۔ ان بے گھروں کو پھر سے آباد کیا جا رہا ہے۔ فائر بندی ہوئے بھی عرصہ گزر گیا۔ جب جنگ شروع ہوئی تھی تو خزاں کا موسم تھا۔ پھر سردی پڑی اور اب بہار آئی ہوئی ہے۔"

کہانی بہار کی اس نوید جانفزا سے شروع ہوتی ہے - اور چاند کی سرزمین پر چرخا کاتتی ہوئی فضا اور چاند پہ روسی لونا نمبر ۹ کے اُترنے کی خبر، سرشام چمکنے والے زہرہ پر روسی جھنڈا لہرانے کے تصوروں میں سے گذرتی ہوئی، امن کی محبت اور جنگ سے نفرت، انسان کی آزادی اور اس آزادی اور ملک کی بقا کے لئے لڑنے اور جان دینے کی تلقین کرتی ہوئی اور اس بچّے کے عزم بالجزم کا فسانہ سناتی ہوئی، جو اپنے پتنگ سے دشمن کے جہازوں کو گرا لینے پر یقین رکھتا تھا، آگے بڑھتی اور ہر اچھی کہانی کی طرح ماضی اور حال کے واقعات کو ایک ہی تسبیح کے دانے بنانے کے فنکارانہ عمل میں سے گذرتی ہوئی اور پھر ہنسنے اور رونے کو ایک ہی سلسلے کی کڑیاں بناتی ہوئی ایسی جگہ پہنچتی ہے جہاں روحانی احساس دل کو تسکین کا سامان دے کر رخصت ہو جاتا ہے - دشمن کے بم نے زمین کے جس چھوٹے ٹکڑے میں ایک گڑھا بنا دیا تھا، وہاں ایک کنواں کھدے گا اور اس میں سے "ٹھنڈا میٹھا پانی نکلے گا۔"

فرخندہ لودھی کی کہانی "پاربتی" کا ابتدائی جملہ ہے:

"مار دو ـــــ اور افسانہ نگار کو نہیں معلوم کہ یہ آواز ہے بازگشت - رائفلوں کی چیخیں، توپیں، جہاز سیٹیاں، دلوں کی دھڑ دھڑ اور ان کا سکوت - یہ اس کہانی کی فضا ہے اور اس فضا میں سے فرخندہ لودھی نے ایک کہانی نکالی ہے، کئی کرداروں کی کہانی اور کئی کرداروں کے عمل، ردِّ عمل، احساس اور جذبے کی کہانی - اس کہانی میں بہت سے اتار چڑھاؤ ہیں، بہت سی کروٹیں ہیں اور انسان کے دل کی دھڑکن ہے، ایسی دھڑکن جو ہندو اور مسلمان کا فرق نہیں دیکھتی - محبت سچّی ہو تو یہ قیدیں اُٹھ جاتی ہیں اور انسان اس سچّی محبت کی خاطر بڑی سے بڑی قربانی دے دیتا ہے - اسے جان بھی پیاری نہیں رہتی - محبت، نفرت، غم، غصّہ، عزّت، اور بے عزّتی کے اضافی تصورات، ذہنوں کی ہلچل، دلوں کی جنگ - اس کہانی میں اور بھی بہت کچھ ہے، لیکن سب سے بڑی چیز انسانی دردمندی ہے - اس آگ کی تپش ہے جسے ہم نے ممتا کا نام دیا ہے اور اس تپش کے شعلوں سے شفق سُرخ ہو جاتا ہے اور یوں لگتا ہے کہ زمین آسمان خون میں نہائے ہوئے ہیں - ممتا کے شعلوں میں سلگتی ہوئی پاربتی اکیلی تھی اور ـــ "بے شمار گولیاں" دھواں، پھیلتا اور تیرتا ہوا دھواں اور ابھرتی ڈوبتی ایک آواز ـــ سُرخ اور گرم خون ـ"

کبھی کبھی محبت کا انجام یہ بھی ہوتا ہے -

یہ کہانیاں عورتوں نے لکھی ہیں - مردوں کی کہانیوں کا انداز ان سے مختلف ہے، لیکن زندگی کی وہ قدریں ان میں سے بھی ابھرتی ہیں جن کی جستجو ہمیں برسوں سے تھی - ایم - اسلم نے "آہیں اور آنسو" میں اسی دکھ درد کی، اسی کرب اور تڑپ کی اور انسان کے ساتھ انسان کے وحشیانہ سلوک کی داستان دہرائی جواب سے ۱۸ سال پہلے زیادہ غم انگیز پیرائے میں کہی گئی تھی - یہ داستان ضلع سیالکوٹ کی سرحد پر بسے ہوئے ـــــ گاؤں میں رہنے والے راہنما، چودھری محمد دین، بیگم بی بی کے علاوہ فوجی افسروں کی کہانی ہے جو وہ کرداروں کے اس مکالمے پر ختم ہوتی ہے:

بیگم نے ایک گہری سانس لے کر جواب دیا -

"بیٹا کیا کہوں میرے پاس تو صرف آہیں اور آنسو ہیں ـ" اور پھر کندھے پر لٹکا ہوا ایک قرآن مجید، جو جزدان میں لپٹا ہوا تھا دکھا کر کہا:

"یہی میری دولت ہے اور یہی میرا ایمان ہے - دیکھ لو، اس کے سوا میں کچھ نہیں لائی " اور پھر پہلے کی طرح ایک دلخراش آہ اور آنکھوں میں آنسو "

ممتاز مفتی کی کہانی " پاکستان" کا پس منظر سیاست، معاشرت، انسانی عمل، ردّ عمل اور انسان کی ذہنی کیفیتوں اور گوناگوں الجھنوں کو اپنے احاطے اور اپنی گرفت میں لینے والا ہمہ گیر پس منظر ہے ۔ کہانی اور اس کے کرداروں کا طویل طویل سفر، پیچ دار راہیں اور اس راہ کے مرحلوں اور منزلوں کی کڑی دھوپ کی سختیاں سہتا ہوا جس انجام تک پہنچتا ہے وہاں ہماری آئندہ زندگی کے لئے رہنمائی کی ایک شمع جلتی دکھائی دے رہی ہے - پاکستان کے سفر کا آغاز اور انجام یہ ہے :

"قبرستان کے قریب ایک ننگ دھڑنگ مست اپنے آپ سے کہہ رہا تھا - ابھی کیا ہے ؟ ابھی تو خون کی ندیاں چلیں گی - بہت مریں گے ـــ لاشیں ہی لاشیں - پھر بڑی فتح ہوگی اور پھر سبحان اللہ سبحان اللہ!
ـــ وہ جوش میں تالیاں بجا رہا تھا "

خواجہ صاحب کو مزار پہ فاتحہ پڑھتے دیکھ کر میں رک گیا - کیا حال ہے مفتی صاحب ؟ وہ بولے :
" فکر میں گھل رہا ہوں خواجہ صاحب !" میں نے کہا
" کس کی فکر میں گھلنے لگے ؟ " انھوں نے پوچھا
" پاکستان کا فکر لگا ہے -" میں نے کہا -

وہ سنجیدہ ہو گئے - ان کے چہرے پر غصّے کے اثرات تھے - بولے - " مفتی جی ! اللہ کا کام اللہ کے لئے چھوڑ دو اللہ کا کام اپنے ذمہ نہ لو - پاکستان کا فکر کرنے والے آپ کون ہیں ؟ آپ اپنی سوچئے - اپنی فکر کھائیے - واہ مفتی جی! اتنی سی بات آج نہیں سمجھ سکے ـ"

ممتاز مفتی نے ہماری جدوجہد کی ولولہ انگیز داستان سنا کر ماضی اور حال کے رشتے جوڑنے اور ان رشتوں کو مستقبل کے رشتوں سے باندھنے کی جو منطقی لیکن فن کارانہ اور نفسیاتی کوشش کی ہے، کئی اور افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ہمیں اس کا سراغ ملتا ہے ، مثلاً منظور الٰہی کا افسانہ " کوئی ستارا نہیں ابھرتا " ہر ستمبر کی جنگ کو بڑے واضح انداز میں ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر میں دیکھنے کی کامیاب کوشش ہے - تاریخ کے اوراق اور ذاتی تجربے مل جل کر اس پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں - جنگ کے زمانے میں انفرادی اور اجتماعی جذبے میں جو یک جہتی اور یک رنگی پیدا ہو گئی تھی اسے افسانہ نگار نے تاریخی واقعات ، روز مرہ کی زندگی کے مشاہدات اور شاعرانہ تخیّل کے امتزاج سے ایک موثر اور دل آویز تجربہ بنایا ہے اور اس تجربے کے اس اجتماعی تاثر سے ایکا ایکی ایک ایسی بات نکال لی ہے جس میں اچھے افسانے کے انجام کی کیفیت بھی ہے - شاعرانہ منظر کشی کا لطف بھی اور ایک دیرپا تاثر کی گہرائی بھی ۔

"پھر ہزاروں ستارے پوری آب و تاب کے ساتھ افق پہ جلوہ گر ہوئے - اس نور سے قاف تا قاف جگمگا اُٹھا - ایک سوئی ہوئی قوم جاگ اٹھی تھی - سہاگنوں نے اپنی افشاں چن کے وطن کی مانگ ستاروں سے بھر دی - اب خاک وطن کا ہر ذرہ آفتاب تھا - یہ کس نے کہا کوئی ستارا نہیں ابھرتا ، کوئی سورج طلوع نہیں ہوتا "

"اگرچہ وہ ستارے گردِ کارواں میں روپوش ہوگئے اور کہکشاں کے جھرمٹ میں اپنا منھ چھپا لیا، لیکن ان کے درخشاں کارناموں کی یاد حرزِ جاں ہے۔"

مسعود مفتی کی کہانی "رضائی" میں کوئی بیس سال بعد ایک بار پھر پناہ گزینوں، ریلیف کیمپوں، رضاکار مردوں اور عورتوں اور امدادی کمبلوں اور رضائیوں کا ذکر آیا ہے، البتہ اس ذکر میں فوجیوں اور بمباریوں کا ذکر بھی شامل ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ یہاں کردار گنے چنے ہیں اور کرداروں کے اعمال اور احساسات ایک رضائی کے گرد گردش کرتے ہیں اور ایک کردار اور ایک رضائی سے کہانی میں وحدت پیدا ہوتی ہے اور رضائی اس حکمت کی علامت بن جاتی ہے، جس کے کرشمے تو سب نے دیکھے لیکن جس کے بھید کی تہ تک کسی کی رسائی نہ ہوئی۔

انتظار حسین کی کہانی "آخری خندق" بھی ایک علامت ہے۔ یہ چھوٹی سی کہانی بھی انتظار حسین کی بہت سی اچھی کہانیوں کی طرح ان مانوس کرداروں کی کہانی ہے جن کی اپنی اپنی ذات ایک ہجوم کا حکم رکھتی ہے۔ پیشکار صاحب اور مرزا صاحب اس کہانی کے دو کردار ہیں جو اپنی ان باتوں سے جن کا ایک ایک لفظ ان کی رچی ہوئی شخصیتوں کی گہرائی میں سے نکلتا ہے، کہانی کو آگے بڑھاتے اور انجام تک پہنچاتے ہیں۔ مرزا صاحب کے سامنے سے گذرتے ہوئے پیشکار صاحب سرسری انداز میں جو کچھ کہتے ہیں اور مونڈھے پر بیٹھے ہوئے مرزا صاحب حقے کی نَے الگ کرکے اسکا جو جواب دیتے ہیں۔ یہ چلتے پھرتے مکالمے کبھی طول نہیں کھینچتے لیکن ان باتوں کا ہر لفظ ایک دفتر ہے۔ ایک پوشیدہ حقیقت کی علامت خندقیں بھی علامت ہیں اس بات کی کہ جب تک ان کے منھ کھلے ہوئے ہیں جنگ کا خطرہ باقی ہے اور جب آخری خندق بھی پاٹ دی جاتی ہے تو وہ ہمارے لئے جنگ کے خاتمے کی علامت بن جاتی ہے اور پٹی ہوئی خندق پر اگتی ہوئی گھاس نئی زندگی کا پیام لاتی ہے۔

"مرزا صاحب اب بھی روز صبح کو مونڈھا بچھا کر اور حقہ سامنے رکھ کر اخبار ہاتھ میں لے کے بیٹھتے ہیں۔ مگر خندق اب وہاں نظر نہیں آتی۔ جہاں خندق تھی وہاں اب چھوٹی چھوٹی گھاس اُگی ہوئی ہے۔"

اور "پیشکار صاحب کا معمول جاری ہے"۔ کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے ـــ

"رنگوں کا ڈبا" میں احمد شریف نے بڑی سیدھی سادی، حقیقت پسندانہ لیکن آنکھوں میں بس جانے والی فضا بنائی ہے اور اس فضا کی تعمیر یار دانگریزہ، مہر علی پنساری اور غلام رسول نیچہ بند کی دو کانوں کی عکس بندی سے شروع ہوتی ہے پھر بڑے فطری انداز میں ہاشم بڑے چپکے سے داخل ہو جاتا ہے اور اسکے داخل ہوتے ہی غلام رسول نیچہ بند کی بھتیجی بولان کے نام اور تعارف سے واقعات کی بے رنگ دنیا میں رنگ تیرنے لگتے ہیں۔ بولان کے گلابی دوپٹے کے نام کے ساتھ ساتھ قومی پرچم ہوا میں لہرانے لگتا ہے اور اس کا سبز رنگ چاند کو ہالے میں لئے یہ کہتا سنائی دیتا ہے کہ:

"جھنڈے کی بڑی قدر ہوتی ہے، جنگ میں سپاہی مرتا، مر جائے جھنڈا نہیں گرنے دیتا"

جی جان سے جھنڈے کی حفاظت کرنے والا یہ سپاہی قومی عزم اور قومی عزت نفس کا نگہبان ہے اور اس کے ہاتھ میں لہراتا ہوا جھنڈا قوم اور اس کے نصب العین کی بقا کی نشانی ـ

اور اس حسین اور دل آویز فضا کو پس منظر بنا کر افسانہ نگار بڑے چپکے سے، اپنے پڑھنے والوں کو جیسے بےخبری کے عالم میں چھوڑ کر، رن کچھ، رائفل، سپاہی، صوبیدار، مورچے اور نعرۂ تکبیر کی دنیا میں لے آتا ہے۔ جہاں انسانی رشتوں کی بنیاد ذاتی اور شخصی رومانوں پر نہیں، قوم کی فتح و کامرانی کے احساس پر رکھی جاتی ہے۔ دو طرح کے رشتوں

میں ٹکراؤ ہوتا ہے اور اس رشتے کی جیت ہوتی ہے جو ایک ذات اور دوسری ذات کا باہمی رشتہ نہیں بلکہ ایک ذات اور پوری قوم کا باہمی رشتہ ہے۔ احمد شریف نے عام زندگی سے رنگوں کی جانی پہچانی، شوخ اور جاذب نظر علامت لے کر کہانی کو ایک ایسے انجام تک پہنچایا ہے جو ملت کی آرزوؤں کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہاں حال کے واقعات غیر محسوس طریقے پر مستقبل کے رویّے کی طرف موثر اشارہ کر کے رخصت ہوتے ہیں۔

سہراب اسلم کے افسانے "چنبیلی کے پھول" کا عنوان بھی قاری کے احساسِ رنگ و بو کے وسیلے سے ذہن کے لئے تازگی اور شگفتگی کی فضا تعمیر کرتا ہے۔ لاہور اور یہاں کے جدید طرز کے ہوٹل جو دانشوروں کا ملجا و ماویٰ ہیں اس عہد کی زندگی کا نقشہ پیش کرتے ہیں جس کی دنیا دھوئیں کے مرغولوں، گہری سوچوں سے فرار اختیار کرنے کی کوششوں اور نت نئے نظریات کی تخلیق سے آباد ہوئی ہے۔ نظریات کی تلاش اور ان پر ایک سرسری انداز میں سوچنے کی عادت کبھی کبھی زبان سے ایسی بات نکلوا لیتی ہے کہ آدمی کا جی چاہتا ہے اسے گرہ میں باندھ لے۔ لڑائی کے ذکر پر ایک پروفیسر مسکرا کر کہتا ہے، "لڑائی نظریات کی ہے عوام کی نہیں ــــ اور پھر آج کی آزاد دنیا میں، اس روشنی کے دور میں انسانی رشتوں پہ پابندی نہیں لگ سکتی" اور یہ دو کلمے سننے والوں کو سوچ کر راہوں پر ڈھال دیتے ہیں۔ اس لئے کہ اسی سوچ کے نتیجوں سے پیدا ہونے والی بات کی روشنی میں انھیں اپنا رویہ اور اپنا طرز عمل متعین کرنا ہے۔

رویّے اور طرز عمل کے تعین کو بامقصد زندگی کی بنیادی شرط قرار دینے والا یہ نوجوان افسانہ نگار کبھی کبھی تلخ ہو کر اس گروہ کے طرز عمل کو طنز کا نشانہ بھی بناتا ہے جس کا مرنا جینا صرف اپنی ذات کے لئے ہے ــــ لاہور کے نوآبادکار، گلبرگ اور سمن آباد کی کوٹھیوں کے مکین ۶ ستمبر کو گولوں کے دھماکے سن کر راہِ فرار اختیار کرتے ہیں اس لئے کہ "یہ لوگ ہر قیمت پر زندہ رہنا چاہتے ہیں۔ غلامی اور آزادی ان کے لئے ایک ہی بات ہے" ان کے لئے ایک سامراج اور دوسرے سامراج میں کوئی فرق نہیں۔

عفراء بخاری کی کہانی "کروٹ" میں گھماؤ پھراؤ کے بغیر ایک نوجوان کے داخلی انقلاب کی داستان سنائی گئی ہے اور اس لئے سنائی گئی ہے کہ ایک دل کا یہ انقلاب ہر پاکستانی کے دل کے انقلاب کی نشان دہی کرتا ہے۔ ستمبر ۱۹۶۵ء میں جو کچھ پیش آیا، ذہنی، فکری اور جذباتی انقلاب اس کا فطری اور لازمی نتیجہ تھا اور یہ نتیجہ ایسا ہے جو ہر ایک کے لئے دائمی مسرت کا سرچشمہ ہے۔ افسانے کے خاتمے پر ہمیں جو خبر سنائی گئی ہے وہ یہ ہے:-

"وہ یکسر بدل چکا تھا۔ اس نے تمام کمزوریوں پر فتح پا لی تھی"

افسانہ پڑھنے والے کے لئے اس اطلاع میں ایک پیغام اور ایک دعوت بھی ہے۔

غلام الثقلین نقوی نے "سبز پوش" میں اعتماد اور یقین کے لہجے میں جنچے تلے الفاظ میں جو بات کہی ہے وہ سہراب اسلم کے اس مشاہدے اور تجربے کا مثبت اور پیمبرانہ جواب ہے جو "چنبیلی کے پھول" میں ملتا ہے۔ ستمبر کی جنگ والے "سبز پوش" کسی کے لئے محض واہمہ تھا اور کسی کے لئے ایمان کی روشنی کی ایک کرن۔ یہ کرن سینے میں اتر جائے تو دورِ حاضر کے انسان کا تذبذب ختم ہو جاتا ہے۔ وہ فضا میں معلق رہنے کے عذاب سے چھٹکارا پا لیتا ہے اور منزل اسے اپنی طرف آنے کی دعوت دیتی اور منزل کی راہوں کے سب کانٹے اِدھر اُدھر بکھر کر راستے کو تختۂ گل بنا دیتے ہیں۔
غلام الثقلین کی بات خود ان ہی کی زبانی سے سن لیجئے:

"وہ خلا میں معلق تھا۔ ایک سبز پوش جس کی پیشانی سے نور پھوٹ رہا تھا۔ اس نے انگلی کا اشارہ کیا، ایک کرن پھوٹی اور دونوں طرف سے لپکتا ہوا آیا اور کھٹ سے دونوں سرے مل گئے۔ صور اسرافیل کی گونج ابھی تک فضا میں تھرتھرا رہی تھی۔

"زندگی کے دونوں سرے مل گئے ہیں۔ اب زندگی کی شاہراہ پر آجاؤ۔" سبز پوش اس کے سامنے کھڑا تھا۔ جو لوگ زندگی سے بھاگتے ہیں ان کے پل ٹوٹ جاتے ہیں ـــ"

اس نے سبز پوش کے چہرے پر ایک نظر ڈالی اور وہ شرما گیا۔ جیسے آئینے میں اپنی صورت دیکھ لی ہو۔ سبز پوش وہ خود تھا۔ اس کی اپنی پیشانی پر بھی نور کا ہالہ چمک رہا تھا اور وہ زندگی کی شاہراہ پر کھڑا تھا۔"

صادق حسین کی شخصیت، ان کی چال ڈھال، بول چال اور سوچ بچار میں ایک خوشگوار دھیما پن اور پر وقار ٹھہراؤ ہے۔ یہی سب باتیں ان کے افسانے "ایک بات" کی خصوصیت ہیں۔ یہ کہانی "مہتاب" کی ہے جو اس کا اصلی نام تھا اور "تاباں" کی جو اس کا پیار کا نام تھا۔ کہانی یوں شروع ہوتی ہے کہ:

مہتاب جاگ رہی تھی،

تاباں سو رہی تھی،

کہانی ہڈیانہ گاؤں کی ہے جسے ۶ ستمبر کی جنگ نے جغرافیائی نقشے پر ایک مستقل جگہ دے دی ہے۔ حسین مناظر سے گھرے ہوئے گاؤں اس میں اُگے ہوئے باجرے، گنّے اور مکئی کی فصلوں میں سے پھیلنے والی مہک، گاجروں کی نرم و نازک کونپلوں کے ننھے ننھے سانس، ڈھولک کی تھاپ پر ابھرتی اور مچلتی ہوئی سنگیت اور دلوں کی دھڑکنوں کے ہر گھڑی بدلتے ہوئے زیر و بم اور گاؤں کی بہت سی چھوٹی بڑی چیزوں میں سے گزرتی ہوئی یہ خاموش لیکن معنویت سے بھری ہوئی کہانی ایک ایسے انجام تک پہنچتی ہے جہاں سچی محبت اور فرض کا سچا احساس آن کی آن میں اپنا جلوہ دکھا کر انسان کو تڑپا جاتا ہے اور زندگی کی ان دو عظیم قدروں پر اس کا ایمان پہلے سے بھی زیادہ پختہ ہو جاتا ہے۔ نفرت کی دیواریں خواہ کتنی ہی سنگین، کتنی ہی بلند اور کتنی ہی دبیز کیوں نہ ہوں، محبت کی گرمی، انھیں موم کی طرح پگھلا دیتی ہے ...... اور پھر "محبت" زمانہ نہیں دیکھتی صلح کے دن اور جنگ کے دن اس کے لئے یکساں ہیں۔

صادق حسین کی کہانی کی طرح، بلکہ بعض حیثیتوں سے اس سے بھی زیادہ احمد ندیم قاسمی کی کہانی "کپاس کا پھول" میں وہ ٹھہراؤ، وہ بھاری بھر کم پن اور واقعات کے پس منظر کی وہ حقیقت پسندانہ اور رومانی کیفیت ہے جو قاری کو پہلے ہی جملے سے اپنا پابند اور اسیر بنا لیتی ہے۔ قصیدے کی خاصی طویل متغزلانہ تمہید یا تشبیب کے بعد گریز کے صرف چند الفاظ حسین، دلآویز اور رومانی پس منظر کا پردہ اٹھا کر تلخ حقیقت کو سامنے لے آتے ہیں اور افسانہ نگار اس تلخ حقیقت کو انسانوں کے چہرے دکھائے بغیر محض آوازوں کے دھاگوں اور تصور کی بنائی ہوئی واضح تصویروں کی مدد سے ایک ابدی حقیقت بنا دیتا ہے۔ افسانہ نگار کا رومانی احساس، انسان کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد بنا کر بے چین اور مضطرب ہو جانے کی عادت اور اللہ کے نام اور اس سے تعلق رکھنے والی چیزوں کے ساتھ مستقل ربط رکھنے والے جذبۂ ایمانی اور وطن کی محبت کی تڑپ کے گھلے ملے رچاؤ نے اس ہنگامی دور کے لکھے ہوئے افسانے کو حیاتِ انسانی کی بعض مستقل قدروں کا ترجمان اور وکیل بنا دیا ہے۔

ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متاثر ہو کر لکھے ہوئے چند افسانوں کو اختصار کے ساتھ متعارف کرانے کے بعد مجھ سے یہ

بتانے کی توقع کی جائے (نقاد سے اس طرح کی توقع رکھنا ہماری عادت میں داخل ہو گیا ہے) کہ جذبات کے انتہائی خلوص اور بعض صورتوں میں جذبات کی انتہائی شدت میں لکھے ہوئے یہ افسانے پلاٹ اور ہاتھورن کے بنائے اور پھیلائے ہوئے فنی تقاضوں کو کس حد تک پورا کرتے ہیں؟ یا ان میں سے کتنے ہیں جنھیں ہم پو کے، "پٹ اینڈ دی پنڈولم"، یا گولڈنگ مولسپان کے "نکلس"، چیخوف کے "دی ڈارلنگ" کیتھرین مینسفیلڈ کے "گارڈن پارٹی" گورکی کے "چھبیس مرد اور ایک لڑکی"، گوگول کے "اوور کوٹ" اور جوائس کے "دی ڈیڈ" (THE DEAD) کے مقابلے میں پیش کر سکتے ہیں اور ان میں سے کون ہے جسے فلابیر، ورجینیا ولف، شروڈ اینڈرسن، کافکا اور سارتر کے شانہ بشانہ کھڑے ہونے کی دعوت دی جاسکتی ہے۔ اپنی فنی تخلیقات اور خاص کر ایک مخصوص عہد کی فنی تخلیقات کے سلسلے میں اس طرح کی توقع اور اس طرح کا سوال میرے نزدیک ایک طرف تو ہمارے احساس کمتری کا نتیجہ ہے اور دوسری طرف اس احساس اور یقین کا کہ افسانوں کی پرکھ کی وہی کسوٹیاں سب سے زیادہ درست ہیں جو ہمیں امریکہ، روس، فرانس، انگلستان، آئرلینڈ اور جرمنی سے ملی ہیں۔ میں ان افسانوں کی اہمیت کی وضاحت کے لئے پریم چند۔ سجّاد حیدر یلدرم، علی عباس حسینی، منٹو، کرشن چندر، عصمت، بیدی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی جیسے عظیم افسانہ نگاروں کی نمائندہ تخلیقات کے حوالے کو بھی انصاف کے خلاف سمجھتا ہوں، میرے نزدیک ان سب افسانوں کی اہمیت فن کے نقطۂ نظر سے ویسی نہ بھی ہو جیسی مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کی اعلیٰ فنی کاوشوں اور تخلیقوں کی، پاکستانی افسانے کے سفر میں ان کا مقام، مرتبہ اور نقش غیر فانی ہے۔ ہماری عام شکایت یہ ہے کہ پچھلے چند برس سے ہمارا افسانہ ایک ایسے بھنور میں پھنس کر رہ گیا ہے جو اس کی زندگی کے لئے محض ایک خطرہ ہی نہیں بلکہ اس کی ہلاکت کا پیش رو ہے۔ ستمبر سنہ ۱۹۶۵ء کے بعد کے افسانوں نے ہمارے اس عزیز سرمایے کو اس مہلک بھنور سے باہر نکالنے کی ناقابل فراموش خدمت انجام دی ہے۔

اب سے چند برس پہلے تک ہمارے افسانے کا سب سے بڑا عیب اس کی بے سمتی تھی۔ زندگی کے ساتھ افسانہ نگار کے تعلق کی نوعیت مبہم اور غیر واضح تھی۔ ذات اور غیر ذات یا باطن اور ظاہر میں کوئی بامعنی ربط تلاش کرنے کی کوشش میں وہ جو سفر طے کر رہا تھا اس میں اس کی کیفیت ایک درماندہ رہرو کی سی تھی۔ ضمیر کی آوازیں اور فنی احساس کے تقاضے اس سے اس خدمت کی طلب کر رہے تھے جو اعلیٰ فن ایک غیر محسوس انداز میں ہمیشہ سے کرتا چلا آیا ہے۔ وہ اس خدمت کی طرف قدم بڑھاتا تھا تو قدروں کی دنیا میں اسے ایسی افراتفری اور ایسے بکھراؤ سے سابقہ پڑتا تھا کہ ٹوٹے بکھرے اور الجھے ہوئے رشتوں کو جوڑنے کا عمل اسے کوہ کنی اور دشت پیمائی کے عمل سے دشوار تر معلوم ہونے لگتا تھا اور اس لئے اس نے تن آسانی اور سہل انگاری کا راستہ اختیار کیا۔ آس پاس کی چیزوں میں سے بلا امتیاز اکّا دکّا چیزیں اٹھا کر رمز و کنائے کے اسلوب میں ان کے حق میں یا ان کے خلاف کچھ کہنے کو اس نے اپنی عادت بنالیا اور افسانے کے چلن میں نہ سمت رہی نہ معنویت اور مقصدیت۔ فن کی شعبدہ گری اور بعض صورتوں میں بلاشبہ بڑی ماہرانہ شعبدہ گری اس دور کے افسانے کا حاصل ہے، گو اس سے انکار ممکن نہیں بعض افسانہ نگاروں نے ایسے افسانے بھی لکھے جن کی تہ میں خلوص کارفرما ہے۔ زندگی کی بعض قدروں کے ساتھ بھی ان کا رشتہ مخلصانہ ہے اور حسن بیان کے ساتھ بھی۔ لیکن الّا ماشاء اللہ۔

جن افسانوں کا مختصر تجزیہ میں نے کیا انھیں پڑھئے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ کسی ناگہانی ہچکولے نے افسانہ نگار کو گرداب کی گرفت سے آزاد کر دیا ہے ۔ اسے اپنا مادی وجود ایک جانی پہچانی حقیقت بن گیا ہے اور گوشت پوست کے اس وجود کا رشتہ اس کے قلب سے بھی ہے اور اس کے ذہن سے بھی ۔ اس وجود کے اجزا اب سمٹ کر یکجا ہو گئے ہیں ، ان میں یکجائی اور ہم ربطی ہے اور یگانگت کا ایک خوشگوار احساس ۔ اس انفرادی وجود کو دو اور رشتوں کا سُراغ بھی ملا ہے ۔ ایک رشتہ اس زمین کے ساتھ جس پر وہ چلتا پھرتا اور جس کے ذرّوں سے اپنے زندہ رکھنے کے وسائل فراہم کرتا ہے اور دوسرا رشتہ روحانیت کے اس سرچشمے کے ساتھ ، جہاں سے اسے زندگی بسر کرنے کا ضابطہ ملتا ہے اور جس ضابطے کی رہنمائی میں وہ حسنِ فکر اور حسنِ عمل کی راہیں متعین کر سکتا ہے اور یوں اس کے روابط کی مختلف سطحوں میں استواری اور ابدیت پیدا ہوتی ہے ۔ روابط کی ایک سطح تو وہ ہے جس پر کھڑا ہو کر وہ اپنی ذات کے مختلف عناصر میں ہم آہنگی پیدا کر کے خود کو ایک بامعنی وجود سمجھنے کے قابل بنتا ہے ۔ دوسری سطح وہ جہاں اس کی ذات وطن کی ذات کا ایک حصّہ بنتی اور اس میں جذب ہو جاتی ہے اور تیسری سطح وہ جس میں وہ اپنے آپ کو ایک دینِ برحق سے وابستہ دیکھتا ، خیر و شر کے امتیاز میں اسی کی ہدایات کو مشعلِ راہ بناتا اور دنیا و آخرت دونوں میں ایک ذاتِ مطلق کے فیصلوں پر ایمان رکھ کر زندگی بسر کرتا ہے ۔

ہمارے افسانے کی تازہ ترین روش انہی مستحکم اور پائیدار رشتوں کی نشان دہی کرتی ہے ۔ اس نے بے سمتی کے چلن کو بے معنی اور بے حقیقت ثابت کر کے افسانہ نگار کو سفر کی ایک واضح سمت پر ڈالا ہے ۔ خود اس راہ پر چلتے ہوئے اس کے احساس کی شدت ، اس کے جذبات کی فراوانی ، اس کی طبیعت کے جوش اور سب سے بڑھ کر اس منظر کے قرب اور براہ راست مشاہدے نے ، جو اس عظیم انفرادی اور انقلاب کا باعث بنا ہے ، اس کے فنی تجربے میں تخیل اور تصور کی وہ نزاکتیں نہیں پیدا ہوئیں جو علیحدگی ، بعد ، اور لاتعلقی کے بعد پیدا نہیں ہوتیں ۔ یہ بات مستقبل کے افسانے میں خود بخود پیدا ہوگی جب باصرہ اور سامعہ کے بجائے متخیلہ مشاہدے کے ادراک کا وسیلہ بنے گا ۔ جب گزری ہوئی چیزیں ذہن اور قلب کی مدد سے دیکھی اور سُنی جائیں گی اور جب زندگی کی قدروں کی تلقین میں ارادے اور کوشش کو دخل نہیں ہوگا ۔ ہر چیز خود بخود گھل مل کر ایک بامعنی حقیقت بن جائے گی ۔

جدید تر اردو افسانہ اور اسکے رجحانات

(ڈاکٹر گوپی چند نارنگ)

آزادی کے بعد اردو افسانے کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں، وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے المیے کو پیش کرنے کا ہے، اس کے ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور جو فسادات کو براہ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں اس کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطۂ نظر تکنیک اور کینوس میں بڑا فرق ہے، لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ نئی نسل کے بیشتر لکھنے والے بھی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی میں بیدی والی بات نہیں۔ البتہ یہ لوگ اس لحاظ سے پچھلے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں کہ ان میں سے بیشتر کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور "سوچے سمجھے نتائج" کی فارمولا کہانی سے بچتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی اہمیت فرد کو حاصل ہے، اور بجائے ٹائپ کے کردار پر زور ملتا ہے۔ یہ زندگی کے غیر مرئی یعنی زیادہ حقیقی خد و خال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، اقبال متین، ستیش بترا، قیصر تمکین، شرون کمار ورما، رتن سنگھ، اقبال مجید، ظفر اوگانوی، امر سنگھ اور عابد سہیل کے نام قابل ذکر ہیں، تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش کے جاگیردارانہ تمدن سے متعلق قاضی عبد الستار کے افسانے یا بہار سے متعلق غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی کے افسانے اور دوسری طرف وہ افسانے ہیں جس میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے، مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجدہ تبسم، یا کم درجہ پر عفت موہانی اور آمنہ ابو الحسن کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ مثلاً کرشن چندر کا "غالیچہ" "چور لہے کا کنواں"، "جہاں ہوا نہ تھی" اور "چھتری" احمد ندیم قاسمی کا "سلطان" اور "وحشی" اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار" احمد علی اور عزیز احمد کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن ادھر نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے اسے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا ہے۔ زیر نظر مضمون میں ہندوستان کے اردو افسانہ کے اسی جدید رجحان سے بحث کی جائے گی۔ ایسے افسانوں میں اشاریت اور علامیت کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتا جاتا ہے۔ وزیر آغا نے ایک جگہ

صحیح لکھا ہے "اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکتے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لئے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دل دادہ نہیں رہا" سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علامتی افسانہ کچھ غیر مرئی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زمان اور مکان کا واقعیاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زمان اور مکان دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔ علامتی افسانے میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے، جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسی پیکر ہوتے ہیں۔ لیکن بعض علامتیں مقصود بالذات بھی ہوتی ہیں اور افسانہ نگار ان سے فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے، بعض افسانوں میں خاص خاص لفظوں کا استعمال ایسی معنوی وسعت اختیار کر لیتا ہے کہ ان میں علامتی افسانے کی شان از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "سلطان" اس کی بہترین مثال ہے۔ تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے۔ جس کا رُخ خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل، اور اس کے داخلی کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام پڑھنے والے کی ذہنی استعداد کا ہے، دراصل لفظوں کے ظاہری، منطقی اور لغوی معنی کے علاوہ اور معنی بھی ہو سکتے ہیں، ایسے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اگر یہ بات نظر میں رہے تو ان سے لطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔ پاکستان میں اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار مندرجہ ذیل ہیں۔

انتظار حسین (ہم سفر) عبداللہ حسین (جلاوطن) خالدہ اصغر (ایک بوند لہو کی، سواری، بے نام کہانی) انور سجاد (مرگی، چوراہا، گائے، پرندکی کہانی) اور غلام الثقلین (لمحے کی موت، د ہ، سرگوشی) ہندوستان میں اس کو آگے بڑھانے والوں میں دیوندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، راج لبے، بلراج کومل، کمار پاشی اور احمد ہمیش کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں اس رجحان سے مزید بحث کرنے کے لئے میں صرف دو افسانہ نگار بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کو لوں گا اور ان کے بھی صرف چند افسانوں کو۔ ان افسانہ نگاروں اور ان افسانوں کو اس لئے نہیں لیا جا رہا کہ یہ افسانہ نگار یا یہ افسانے بہترین ہیں بلکہ یہ کہ ان سے اس رجحان کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں میں تجزیاتی طریق کار استعمال کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کروں گا کہ ان افسانوں کا ڈھانچہ کیا ہے۔ ان میں علامتیں اور ذہن و احساس کی رو کس طرح کام کرتی ہے اور کیا ان میں کسی طرح کی کوئی معنوی تہ داری ہے یا نہیں؟ جدید ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مسلک کچھ ایسا ہے کہ اس طرح کے تجزیہ کے بعد ہی ہم کو یہ حق پہنچتا ہے کہ ہم نئے رجحانات کے بارے میں کوئی حکم لگا سکیں۔

(۲)

یہاں سب سے پہلے بلراج مینرا کے افسانہ "ماچس" کو لیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے انسان کی کہانی ہے جس کی نیند رات کو بے وقت کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، لیکن ماچس خالی ہے، وہ پورے کمرے کو چھان مارتا

ہے لیکن سب ماچسیں خالی ہیں۔ ٹھنڈی رات میں وہ باہر نکل کھڑا ہوتا ہے، کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پل پر پہنچتا ہے، یہاں سُرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگرٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگرٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں۔ لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص خود ماچس کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو چھوڑتے ہوئے راستہ پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی " وہ " کون ہے اور ماچس جیسی کونسی پُراسرار چیز ہے جس کی تلاش میں وہ رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے؟ فرض کیجئے، کہانی کا بنیادی کردار جدید دور کا باشعور انسان ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پکڑے جانے سے پہلے وہ راستے میں ایک آدمی سے ماچس مانگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ وہ سگرٹ پینے کی علت سے بچا ہوا ہے نیز جب وہ تھانے سے نکل کر نہ ختم ہونے والی سڑک پر چلنا شروع کرتا ہے تو سوچتا ہے۔ " سگرٹ پینا ایک علت ہے۔ میں نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے "۔ کیا یہ علت جینے کی علت تو نہیں؟ عام انسان اور باشعور انسان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے۔ اب ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے (FRAME WORK) کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے۔ یعنی یہ تلاش ہے زندگی کی معنویت کی یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکنے کی یا کسی بھی مقصد یا آئیڈیل کو پانے کی جس کے لئے پورا وجود سلگ رہا ہے۔ لیکن اسی ماچس کے بارے میں حلوائی کی دوکان پر سویا ہوا آدمی کہتا ہے، " ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی " نیز یہ کہ تھانے میں " میز پر ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی ہوئی تھیں " یہاں حلوائی یا تھانے کے لوگوں کی علامتوں سے ایسے انسان مراد لئے جاسکتے ہیں جو ذہنی تجسّس کے اس مادے سے بیگانہ محض ہیں جو باشعور انسان کے حصہ میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی احساس یا داخلی کرب یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لئے ان کی ماچس سے افسانہ کا بنیادی کردار سگرٹ سلگانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی اندھیری رات میں جگہ جگہ بھٹکتا ہے لیکن گوہر مقصود ہاتھ نہیں آتا۔ اس توجیہہ کی توثیق کہانی کے آخری واقعہ سے بھی ہوتی ہے جس نے کہانی کو ایک عام علامتی سطح سے اٹھا کر اعلیٰ ترین فنی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہو جاتی ہے"

"آپ کے پاس ماچس ہے؟"

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لئے تو میں ......

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔

یہاں افسانہ نگار نے اپنی طرف سے کچھ بھی نہیں بڑھایا، اور ساری بات چند لفظوں کے مکالمے میں نہایت چابکدستی سے بیان کر دی ہے، فن کار زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم سفر ہے، وقت سے بے خبر، بدن کی تھکن سے بے نیاز، وہ برابر چل رہا ہے، ذہنی سفر کی اس سڑک پر جو کبھی ختم نہیں ہوگی۔

آپ نے دیکھا کہ علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا۔ علامتیں آیزر دشنی

(FLASH) کی طرح سامنے آتی ہیں، اور ایک ساتھ ان گنت معنوی امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں۔ ہم اپنے تجربہ اور احساس کی بناء پر ایک دو معنی کو فوری طور پر لے لیتے ہیں اور باقی کو تحت الشعور کی دھند میں روشنی اور تاریکی کے بلبلوں کی طرح ابھرنے اور مٹنے کے لئے چھوڑ دیتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں علامتیں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے استعاروں کا مرتبہ رکھتی ہیں اور نظام کی حیثیت ایک سے کار فرما ہوتی ہیں۔ اگر مناسب غور و فکر سے کام لیا جائے تو اس نظام تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی کڑیاں ملانا چنداں مشکل نہیں۔

اب منیرا کی ایک اور کہانی "کمپوزیشن دو" کو لیجئے۔ یہ ٹکنیک کے اعتبار سے بھی دلچسپی کی حامل ہے۔ اس میں موت کا فرشتہ بتاتا ہے کہ اس کا کام کیا ہے۔ لوگ درازی عمر کا کلمہ پڑھتے ہیں اور ہمیشہ اس سے خائف رہتے ہیں۔ وہ جب کسی کے پاس جاتا ہے، وہ چپ چاپ اس کے ساتھ چل دیتا ہے۔ لیکن ایک آدمی اس کی مشکل بن گیا ہے۔ اس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جس کی دیواریں سیاہ ہیں۔ چھت سیاہ ہے، دروازوں کی چوکھٹیں اور پٹ سیاہ ہیں۔ میز سیاہ ہے، کتابیں سیاہ ہیں، غرض ہر شے سیاہ ہے، یہ کمرہ دن کی روشنی میں بھی سیاہی میں لت پت پڑا رہتا ہے۔ اس آدمی کا لباس سیاہ چادر ہے۔ وہ سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ رات کو وہ اپنے کمرے میں رکھے ہوئے سیاہ تابوت میں سے نکلتا ہے۔ سیاہ ساڑی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی ہوئی سیاہ بالوں والی لڑکی آتی ہے اور دونوں میں سرگوشیاں ہوتی ہیں۔ رات ختم ہونے سے پہلے وہ لڑکی چلی جاتی ہے اور وہ سیاہ تابوت میں لیٹ جاتا ہے اور تابوت کا ڈھکنا گر جاتا ہے۔ یہاں منیرا نے افسانے کو ایک موڑ دیا ہے کہ کہانی سننے کے بعد لوگوں نے دیکھا کہ کہانی سنانے والے کا لباس سیاہ تھا۔ انھوں نے کہا کہ ہم مریضوں کے افسانے سننے نہیں آئے۔ اس کے فراڈ پر انھیں اتنا غصہ آیا کہ لوگوں نے اسے مار مار کر ڈھیر کر دیا۔ لیکن بعد میں گھر جا کر دیکھا تو واقعی اس کا کمرہ سیاہ تھا، چھت سیاہ تھی، دیواریں سیاہ تھیں..... یہ سیاہ کمرے والا انسان کون ہے جو عام انسانوں سے اس قدر مختلف ہے۔ عام انسان موت کے فرشتے سے ڈرتے ہیں۔ موت کے فرشتے کا کام سیاہ ہے۔ لیکن یہ انسان جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے اور جس کمرے کی ہر چیز سیاہ ہے موت کے فرشتے کی مشکل بن گیا ہے۔ کیوں؟ موت کے فرشتے کے کام میں اور اس آدمی کے طرز زندگی میں افسانہ نگار نے جو ربط و تضاد پیش کیا ہے، لطف و اثر سے خالی نہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے دیکھئے،

> میرا کام ہی ایسا ہے۔ بھری برسات میں۔ جھلستی گرمی میں، ٹھٹھرتی سردی میں اور ہنستے کھیلتے اٹکھیلیاں کرتے موسم میں، وادیوں میں، ویرانوں میں، جنگ کے میدانوں میں، اسپتالوں میں، سونے چاندی کے گھروں میں، گھاس پھوس کی جھونپڑیوں میں، صبح و شام، ہر گھڑی، چند لمحوں کی عمر کے بچے کو، سترہ سال کی محو خواب لڑکی کو، پچیس سال کے کڑیل جوان کو، اسّی سال کے بڈھے کھوسٹ کو، شرافت کے مجسمے کو، کمینگی کے پتلے کو، بھولے بھالے کو، چالاک کو،..... میں موت کا فرشتہ ہوں..... میں ہر کسی کے پاس جاتا ہوں اور اسے لے آتا ہوں — مجھے آپ جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔

اس کے بعد ان سطروں کو پڑھئے :-

> "کمرے کے ایک کونے میں دیوار کے ساتھ میز رکھا ہوا ہے، میز سیاہ ہے، میز پوش پر کڑھے ہوئے پھول بھی سیاہ ہیں..... کتابوں کی جلدیں سیاہ ہیں، اوراق سیاہ ہیں اور اوراق پر پھیلی ہوئی عبارت سیاہ ہے،

"...... کاغذ سیاہ ہیں۔ قریب رکھا ہوا قلم سیاہ ہے اور قلم میں روشنائی سیاہ ہے۔ میز کے قریب ایک کرسی پڑی ہے۔ کرسی سیاہ ہے..... چھت کے عین بیچ میں سیاہ کنڈا ہے جس کے ساتھ بجلی کی سیاہ تار بندھی ہوئی ہے۔ فرش کی طرف لٹکتی ہوئی سیاہ تار کے ساتھ سیاہ بلب ٹنگا ہوا ہے، بلب کا شیڈ سیاہ ہے۔ ایک دیوار میں سیاہ سوئچ بورڈ ہے۔ سوئچ بھی سیاہ ہے۔ کھڑکی کے عین نیچے تابوت رکھا ہوا ہے، وہ کمرہ....."

اس طرح اس کمرے کی رعایت سے جو کردار ابھرتا ہے وہ بڑا ہی انوکھا اور عجیب ہے اور پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ سیاہ رنگ یا تاریکی ہر اس چیز کی نفی ہو سکتا ہے جسے رسمی طور پر ہم پسند کرتے ہیں۔ روشنی، خوشی، امید، کامیابی کامرانی، سرگرمی وغیرہ کا اشارہ ہے۔ افسانے کے کردار کا بظاہر ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ دنیا جاگتی ہے۔ وہ سوتا ہے۔ رات میں وہ بیدار ہوتا ہے اور سیاہ کمرے میں سیاہ بلب سے سیاہ روشنی ہوتی ہے اور سیاہ قلم سے سیاہ کاغذوں پر وہ سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ امید اور ناامیدی، دکھ اور سکھ، مثبت اور منفی۔ روشنی اور اندھیرے کا فرق وہ مٹا چکا ہے۔ زندگی کی کشش اور مسرت کے لئے مارے مارے پھرنے کی خواہش کا کانٹا اس کے دل سے نکل چکا ہے۔ اور تو اور موت کا خوف بھی اس کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لڑکی سے اس کی جو گفت گو ہوتی ہے، وہاں مختصر ترین مکالمے میں افسانہ نگار نے اس کے مسلک کی طرف بلیغ طریقے سے اشارہ کیا ہے۔

"ہم سکھی ہیں..... ہم دکھی تھے نا اس لئے" یا "ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے........ رات کا اجالا زندگی ہے....." موت اس کے لئے اس قدر بے خطر چیز ہے کہ اس نے اپنا تابوت بھی بنا رکھا ہے اور وہ خود ہی اس میں لیٹ جاتا ہے۔ دن میں صنعتی زندگی کی دوڑ جو فرد کی شخصیت کی موت ہے یا جو اس کے لئے ہر طرح کے دکھ کا عذاب لاتی ہے یا آگہی کی روشنی میں اس کو تڑپاتی ہے وہ شخص اس کی نفی ہے۔ دکھ سکھ کے روایتی معیار اس کے لئے بے معنی ہو چکے ہیں اور زندگی اور موت کا فرق مٹ سا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسی کردار سے موت کے فرشتے کی کہانی بیان کرا کے افسانہ کو ایک غیر متوقع موڑ دیا ہے۔ لوگ اس کا سیاہ لباس دیکھ کر اس کو مکار سمجھتے ہیں اور اس کو مار ڈالنے کے بعد جب اس کے گھر جا کر دیکھتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو کھرا (GENUINE) انسان تھا۔

"ایک مہمل کہانی" میں ہسپتال کا لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے، کچھ پرے مورچری کے باہر بجری پر پھولوں کی پتیاں بکھری ہوئی ہیں، اشوک کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دوست کلدیپ مر گیا ہے اور اس کی لاش مورچری میں ہے۔ وہ مورچری میں جا کر اس کی لاش کو دیکھتا ہے۔ وہ لیبارٹری میں جاتا ہے۔ جو بھی اسے ملتا ہے، کلدیپ کی بات کرتا ہے۔ لیکن اسے دھوپ اچھی لگ رہی ہے۔ پرائیویٹ کاٹیج میں کلدیپ کا پلنگ خالی پڑا ہے۔ یہاں گوری چٹی نرس سے بات ہوتی ہے، شام کا وقت طے ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے آخر مان ہی گئی، شام کو بس میں جاتے ہوئے اس کے خالی ذہن میں دودھ کی ملاوٹ سے لے کر ڈی۔ ایم۔ کے۔ کے احتجاج تک کئی خیال آتے ہیں لیکن وہ گوری چٹی لڑکی! وہ کہنی سے بس میں ایک لڑکی کو چھیڑتا ہے اور گالی سنتا ہے۔ شام کو نرس سے ملتا ہے اس کو اپنے کمرہ میں لے جاتا ہے۔ دل دھک دھک کر رہا ہے اسی لڑکی سے ملنے کے لئے وہ آج تک جتن کرتا آیا تھا۔ لڑکی کے کپڑے اتارتے ہی وہ سوچتا ہے، ہی از ڈیڈ۔ لڑکی کے منہ پر طمانچہ جڑ دیتا ہے اور چیخ اٹھتا ہے۔ گٹ آؤٹ، اس کا چہرہ خوف ناک ہو اٹھتا ہے: آئی ول ڈائی تو مارو۔

کہانی زندگی اور موت کے متضاد تصورات سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا

ہے۔ جب کوئی مریض ڈسچارج ہوتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض اسے پھولوں سے لاد کر صدر دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں ۔ یہ زندگی ہوسکتی ہے ۔ جب کوئی مریض مرجاتا ہے ۔ تو وارڈ کے تمام مریض لاش کو پھولوں کی پتیوں سے لاد دیتے ہیں اور موڑ چری تک چھوڑ آتے ہیں ۔ یہ موت کا اشارہ ہوسکتا ہے ۔ کلدیپ مرچکا ہے اور اشوک زندہ ہے ، ہسپتال کے لوگ بار بار اشوک سے کلدیپ کے مرجانے کا ذکر کرتے ہیں تو وہ کہتا ہے جو مر گیا اس کی بات نہ کرو۔ لوہے کا خالی پلنگ بھی دو دن خالی رہتا ہے اور پھر بھر جاتا ہے ، یعنی دنیا میں کسی کی جگہ خالی نہیں رہتی ۔ اسے دھوپ یعنی زندگی اچھی لگتی ہے ۔ گوری نرس کی آواز میں دھوپ کا سہانا پن ہے ، وہ لاش کے ساتھ مرگھٹ پر نہیں جاتا ۔ اس لئے کہ جو مر گیا سو مر گیا ۔ اس کے بجائے وہ لڑکی سے وقت طے کرتا ہے ۔ اب تک وہ کلدیپ کی دوستی کی آڑ میں اس سے ملاقات کا متمنی تھا ۔ پہلے یہ پھنسائے "نہیں" پھنستی "تھی، اب مان جاتی ہے ۔ یہاں انسانی رشتوں کے مہمل ہونے کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے زندگی کے بے معنی ہونے کے احساس سے مل کر پھوٹ سا پڑا ہے ۔ وہ اس سہارے کا کچھ ایسا عادی ہوگیا تھا کہ یہ سوچ کر کہ وہ سہارا جواب باقی نہیں رہا لغو تھا ۔ وہ کانپ سا جاتا ہے اور اس کو خود پر قابو نہیں رہتا ۔ افسانہ میں جگہ جگہ ہر تجریدی پارے ہیں جو مرکزی کردار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں ہماری مدد کرتے ہیں ۔

منیرا فکر اور فارم دونوں اعتبار سے اردو کے منفرد افسانہ نگار ہیں ۔ ان کی کہانیاں غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہیں ۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں یا فارمولوں سے نہیں کرتے بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کے قائل ہیں ۔ ان کے ہاں فکر کی دھار حقائق کے سینے میں پیوست نظر آتی ہے ۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم ، اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانیت (DEHUMANISATION) منیرا کا محبوب موضوع ہے ۔ فرد کی ذلت ، اس کی بے سروسامانی ، اس کی ذہنی جستجو ان کے افسانوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتی ہے ۔ ان کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے ۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض و غایت کا راز جاننے کے لئے ذہنی بن باس اختیار کر چکا ہے اور گلی گلی شہر شہر ، اندھیرے اور اُجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے ۔ وہ کامو سے متاثر ہیں ، لیکن ان کی تخلیقی حس ہندوستانی معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں ۔ منیرا اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ۔ ان میں تہ داری پیدا کرتے ہیں ۔ ان کے افسانے جدید انسانوں کے فکری سفر ، اس کی ذہنی تنہائی اور اس کے تجارتی قدروں کے معاشرے کٹ کر علیحدہ رہ جانے کی روداد پیش کرتے ہیں ۔ ان کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں ملا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ، وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتے ہیں ، لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو ، وہ تفصیل سے گریز کرتے ہیں ، تفصیل خواہ حالت کی ہو ، مکالے کی یا ذہنی کیفیت کی ان کے مزاج کے منافی ہے ۔ ان کے افسانے مختصر ہوتے ہیں ، یہی تین چار صفحے ۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط ۔ انھوں نے ہیئت کے جو تجربے کئے ہیں ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے ۔ وہ ایک جملے سے ایک پیراگراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام لیتے ہیں ۔ منٹو کے ہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے ، وہ منیرا کے ہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے ۔ وہ اکثر نہیں بتاتے کہ کون بول رہا ہے ۔ کس سے بول رہا ہے ۔ حالت کی طرف اشارہ کر کے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتے ان کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوسکتا ہے ، اس لحاظ سے دیکھا جائے تو منیرا کے ہاں اردو افسانہ کے مستقبل کی ایک نئی بشارت ملتی ہے ۔

(۳)

سریندر پرکاش کے افسانہ " دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم " کا شمار اردو کے اہم علامتی افسانوں میں کیا جا سکتا ہے، دوسرے افسانوں کی طرح اس کی بھی تلخیص ممکن نہیں، لیکن اگر ایسی کوئی ناکام کوشش کی جائے تو وہ کچھ اس طرح کی ہوگی: سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد انسان وادی میں اتر گیا۔ دوسرے تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا، گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گذرتے ہوئے وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی۔ دلندیزی دروازے نے باہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گلدان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر اس کی خنکی محسوس کی، اور آتشدان کے سیاہ مرمر کی دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا۔ ایک تصویر اس کا ہاتھ لگنے سے گر گئی، اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا تھا۔ اسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کھنچوائی تھی۔ برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی تھی، مسلسل، باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کے کنارے کا کوئی شہر ہے اور باہر برف گر رہی ہے، لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ تنہا محسوس کرتے ہوئے غمزدہ سا ہو گیا۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور اپنی تیز تڑپتی ہوئی سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگڑائی لی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آئی۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر آنے لگی۔ برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس نے اسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گزر گیا۔ اس نے سوچا کاش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں۔ لیکن اس کا وجود اسے قالین پر اندھا پڑا ہوا محسوس ہوا اور وہ رونے لگا، لاٹھی کی آواز پھر آئی۔ اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی پھر کوشش کی، لیکن ناکام رہا۔ برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا بیٹھا ہوا ناریل پی رہا تھا۔ اس نے چاہا وہ بھی اسی کی طرح اطمینان سے بیٹھ کر تمباکو پیتا رہے، لیکن جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دینے لگا جو یہ سب سوچتی ہے لیکن نظر نہیں آتی وہ ابھی خوش سلیقہ آدمی سے ملاقات کی انتظار میں تھا کہ آواز آئی چلو اب دیر ہو رہی ہے، وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی۔ یہ سب تمہارا ہی تو تھا مگر اب اور مہلت نہیں۔ وہ کسی ان جانی چیز کے کھو جانے کے احساس سے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا: اگر کبھی کوئی کمزور، بے سہارا کشتی ساحل سے آلگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔

کہانی کے پہلے ہی پیراگراف میں ہمیں ایک قافلہ دکھائی دیتا ہے،

" سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کئے تو دیکھا کہ پگ ڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں اک فندار کاا در ان پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے بھر گیا۔ تب علیحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور میں انتہائی غمزدہ، سر جھکائے وادی میں اتر گیا۔ جب میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دعاؤں کی گھنٹیاں " الوداع، الوداع " پکار رہی تھیں

اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے ۔"

سمندر، میدان، پگڈنڈیاں ان سب کے ایک ساتھ سامنے آنے سے ذہن کسی طرح کے سفر کی طرف جاتا ہے، شاید وہ سفر جو قدیم سے جدید کی طرف رہا ہے ۔ پہلے انسان سب کے ساتھ تھا اور اپنائیت کے احساس سے سرشار تھا ۔ لیکن جدید کی " وادی " میں اترتے ہوئے " علیحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور وہ انتہائی غمزدہ ہو گیا " افسانہ کی معنوی کلید اسی پہلے پیراگراف میں موجود ہے ۔ فوراً بعد دوسرے پیراگراف میں تھوتھنیوں اور گھنٹیوں سے ذہن جانور کی طرف یا غیر متمدن انسان یا انسان کے Archetype کی طرف جاتا ہے جو اب وقت کی فصیل کے اس پار رہ گیا تھا ۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے اس کے " دل میں رہ رہ کر اُمنگ سی پیدا ہوتی " ہے، آگے بڑھنے کی، نئی مسافت طے کرنے کی یا کچھ پانے کی ۔ سامنے سائنسی، صنعتی یا تہذیبی ارتقا کا " سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی سیڑھی چڑھ رہا تھا " قدیم کی " گرد آلود پگڈنڈیاں " پیچھے رہ گئیں اور وہ جدید کی " صاف شفاف، چکنی سڑکوں " پر چلنے لگا ۔ ملاحظہ فرمائیے پگڈنڈی کے مقابلے پر صاف شفاف چکنی سڑک ذہن کو موجودہ دور کی ظاہری چمک دمک اور بے حسی سے کس قدر نزدیک لے آتی ہے، انسان کی معصومیت اور اپنائیت کی مسرت کا دن ڈھل رہا تھا اور شام ہوتے ہوتے وہ ایک مکان میں داخل ہوا ۔ شام اداسی یا غم کا استعارہ ہے اس سے مراد جدائی کا آغاز بھی ہو سکتا ہے اور مشینی ترقی کے تاریک دور کی ابتدا بھی ۔ خاموشی میں انسان کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے ۔ یہ گویا اشارہ ہے اس کے بچھڑ کر تنہا رہ جانے کی طرف ۔ نئے اثرات کا دلنریزی دروازہ بانہیں پھیلا کر اس کا خیر مقدم کرتا ہے مکان میں پرانے انداز کے آریائی جھروکوں جیسی کھڑکیاں ہیں ۔ لیکن ان پر بھاری پردے پڑے ہوئے ہیں ۔ یہاں لفظوں کی معنوی چکاچوند میں جو کچھ سامنے آتا ہے ۔ اس سب پر نظر رہنی چاہیئے ۔ اگر ہم محض لغوی معنی سے چپکے رہیں گے تو افسانے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے ۔ کھڑکیاں کھڑکیاں بھی ہیں، جھروکے بھی، پرانے تمدن کی نشانیاں بھی اور تاریخ کا تسلسل بھی، نیز یہ بھی نظر میں رہے کہ شاید ماضی کی روشنی بھاری پردوں کے ادھر رہ گئی ہے اور مستقبل کی کرنیں بھی حال تک نہیں پہنچ سکتیں ۔ ڈرائنگ روم کی آرائش دیکھ کر معاً ذہن انسان کی صنعتی ترقی اور مادی آسائش یا آرام پسندی کی طرف جاتا ہے، یہاں افسانہ نگار نے کہا ہے :

" آتش دان میں آگ بجھ چکی تھی " اس سے مراد قدروں کا زوال اور یقین کا فقدان بھی ہو سکتا ہے ۔ اس طرح جدید انسان کی ذہنی افسردگی کو ایک بار پھر ابھارا گیا ہے ۔ سمندر اور میدان یعنی فطرت کے بے پایاں حسن کی جگہ اب دھات کے گلدان نے لے لی ہے ۔ پہلے انسان کو فطرت سے ہم کلام کا شرف حاصل تھا ۔ لیکن اب گل دان کا اپنا " الگ وجود " ہے ۔ اس کے چھونے سے انگلیوں پر سوائے " خنکی " کے کچھ اور محسوس نہیں ہوتا ۔ علامتوں کا جو نظام سامنے آچکا ہے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہو گا کہ یہاں اشارہ فطرت کے تجارتی قدر بن جانے یا صنعتی کلچر کے بے جان اور بے حس ہونے کی طرف کیا گیا ہے ۔

آتش دان کے سیاہ مرمر کی سفید دھاریوں کو صحرا کہا ہے، خالی، اداس اور خاموش! شاید یہ جدید دور کی بے شخصیت آبادیاں ہیں، جس میں دور دور تک مسرت کے نخلستان کا نشان نہیں، اگرچہ انسان اس میں خود کو پانا چاہتا ہے لیکن ہوس کی " ریت کے جھکڑ " کے اندر گم ہو کر رہ گیا ہے ۔

عورت، مرد اور بچّے کی تصویر سے ذہن خاندانی وابستگی اور ملی جلی مسرتوں کی طرف جاتا ہے ۔ اس کی مسکراہٹ کسی دور

میں ممکن تھی، اب نہیں۔ کیوں ؟ شاید اس لئے کہ شخصیت کے زوال اور اپنائیت کے احساس کے فنا ہو جانے سے انسان اپنی مسکراہٹ پر بھی قادر نہیں رہا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا آدمی کون ہے ؟ اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے۔ یہ آرہا ہے جا رہا ہے، لیکن کبھی ہاتھ نہیں آتا کہیں یہ وقت تو نہیں، جس کو کوئی روک نہیں سکتا یا صنعتی اور میکانکی انسان بھی ہو سکتا ہے جو پوری طرح وقت کے قابو میں ہے۔ یہ اندھا ہے، وقت کی آنکھیں نہیں۔ نیز جدید انسان بھی تجارتی اقدار کے حصول کی دوڑ میں اندھا ہو رہا ہے۔ لاٹھی سے مراد صنعتی دور میں مادی آسائشوں کا وہ سہارا بھی ہو سکتا ہے جن کے بغیر انسان ایک قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔ لاٹھی کی آواز کی باقاعدگی موجودہ تہذیب کی میکانکیت اور اکتا دینے والی یکسانیت کو بھی ظاہر کرتی ہے اور وقت کی رفتار اور تسلسل کی مظہر بھی ہے۔ اس کے بعد افسانہ میں سمندر اور برف کا ذکر ہے۔ بپھرا ہوا سمندر مشینی تہذیب کا پھیلاؤ ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں برف اس تہذیب کی سرد مہری کی علامت ہوگی، سُرخ زبان والا سانپ جو انسان کے ذہن سے پھن اٹھا کر نکلتا ہے۔ مرد کے خالی خوف یا جنس کا استعارہ ہو سکتا ہے، افسانہ نگار نے اس کے فوراً بعد عورت اور بچّی کا ذکر کیا ہے جس سے یہ ذہنی پیکر اپنے تمام امکانات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے، لاٹھی کے سہارے چلنے والے انسان کے معمولات بندھے ہوئے ہیں اور وہ گھڑی کے پنڈولم کی طرح بے بس آگے پیچھے حرکت کرتا رہتا ہے۔ دوسرا اس انسان سے ملنا چاہتا ہے۔ کمرے کی حسین چیزوں کو اپنانا چاہتا ہے اور عورت اور بچّی کے اپنائیت کے احساس سے سرشار ہونا چاہتا ہے، لیکن کسی بات میں اسے کامیابی نہیں ہوتی اور وہ تنہا اور خالی خالی محسوس کرتا ہے۔

کانسے میں ڈھلا ہوا انسان اطمینان سے تمباکو پی رہا ہے۔ یہ گویا علامت ہے ماضی میں زندہ رہنے کی یا بے حس ہونے کی، یعنی اس دور میں فراغت سے وہی ہے جس کا احساس بیدار نہیں یا جو ماضی میں سانس لینے پر قانع ہے۔

اس مقام پر کہانی کے یہ جملے خاصے اہم ہیں :

("ایک بپھرا ہوا سمندر، ایک ریت اڑاتا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی ! میں کیا کچھ کروں گا؟) میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نحیف، کم زور بے سہارا کو...... بھٹکاتی پھرتی ہے۔"

جو سب کچھ سوچتی ہے، لیکن نظر نہیں آتی، شاید انسان کا ذہن ہے۔ تجزیہ کی اس منزل میں پہنچنے کے بعد علامتوں کے نظام کے بارے میں اس وضاحت کی ضرورت باقی نہیں رہتی کہ ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینش کا انسان ہے اور جس انسان سے اس کی ملاقات نہیں ہو پاتی وہ وقت ہے یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔ کہانی عہد آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علیحدگی (Alienation) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔ عہد آفرینش کے انسان کو جو بجائے خود اپنائیت اور رفاقت کی علامت ہے، ڈرائنگ روم یعنی جدید معاشرے سے رخصت ہونا پڑتا تو وہ قالین یعنی دھرتی کو ایک نظر دیکھتا ہے اور اسے اپنی باہوں میں بھر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرہ اس کا اپنا ہے لیکن علیحدگی کے جذبے کی وجہ سے اسے۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کہتا ہے۔ آخر میں یہ کہہ کر کہ "اگر کوئی کمزور، نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں" اس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاید کبھی انسان کی اپنائیت کو کھویا ہوا قالب

پھر مل جائے۔

آپ نے دیکھا کہ ایسے افسانوں میں لفظوں کو اکثر و بیشتر ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ان میں سب کچھ ایک ہی نظر میں سامنے نہیں آجاتا۔ جتنا زیادہ سوچئے، کچھ نہ کچھ برآمد ہوتا ہی رہتا ہے اور کچھ نہ کچھ مبہم رہ ہی جاتا ہے۔ ان کے ظاہری ابہام میں جو چھپی ہوئی معنویت ہے یا ان کی معنویت پر ابہام کے جو پردے پڑے رہتے ہیں، وہی ان کے لطف و اثر کو بڑھاتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ ان کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہ در تہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتے ہیں جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ ان کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لئے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جابجا تحیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہانِ معنی آباد نظر آتا ہے، وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتے ہیں، ان کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لئے ان کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصّے کی سی کشش! لیکن وہ لوگ جو رسمی معنی میں ابلاغ کا ماتم کرتے رہتے ہیں، ان کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ انھیں اپنی تخئیلی نارسائی اور کم فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیئے۔

(۴)

آخر میں اس سوال کو لیا جاتا ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں جس علیحدگی (Alienation) اور تنہائی یا جس ذہنی جستجو، بے دلی اور بے بسی کا اظہار کیا جاتا ہے، کیا ایسا محض مغرب کی نقالی میں ہے۔ اور ان افسانہ نگاروں کے پاس اپنا کچھ بھی کہنے کو نہیں ہے؟ ایسا اعتراض عموماً ان ادیبوں کی طرف سے کیا جاتا ہے جو اپنی ادبی نظر کو سیاسی نظریہ کے تابع کر دینے میں چنداں مضائقہ نہیں سمجھتے اور ادب کے تعمیری پہلو (؟) پر اس کے جمالیاتی پہلو سے کہیں زیادہ زور دیتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ ایٹم کی دریافت اور صنعتی تہذیب کی برق رفتار ترقی نے انسان کو ایک ایسے مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں وہ خود نہیں جانتا کہ اس کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ انسان کا علم اس دور میں اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ وہ خود اپنا جواز پیش کرنے سے قاصر ہے۔ دنیا اس وقت بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہوئی ہے اور عالمِ انسانیت کا مستقبل ایک کچے دھاگے سے بندھا ہوا ہے۔ ایسے میں سستی اور بچگانہ قسم کی رجائیت کے کھلونوں سے ادیب خود کو کہاں تک بہلا سکتا ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرغ کی طرح از کار رفتہ نظریوں کی ریت میں سر دبائے پڑے رہتے ہیں ان کی بات اور ہے، ورنہ اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ یہ تلاش یوں تو کم و بیش ہر دور میں جاری رہی ہے، لیکن زندگی کے لغو ہونے کا احساس جیسا موجودہ تہذیب کی حشر سامانی سے عام ہو رہا ہے، اس

سے پہلے نہ تھا۔ صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہوگیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لئے سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گئی ہے۔ موجودہ دور آگہی کے آشوب کا دور ہے ایسے میں اگر نئی نسل کے بعض ادیب وجودیت کے فلسفے میں دلچسپی لیتے ہیں یا سارتر اور کامو کی تحریروں سے متاثر ہیں تو اس میں کیا خرابی ہے؟ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پچھلے تقریباً ایک سو برسوں سے ہماری تمام ادبی تحریکیں خواہ وہ سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک اپنی ذہنی غذا مغرب سے حاصل کرتی رہی ہیں، رہی یہ بات کہ وجودیت یورپ کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے، اس لئے ہندوستان کے ادیبوں کے ہاں اس کا ذکر محض نقالی ہے تو اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ شہری تمدن کی سطح پر دنیا ایک ہوچکی ہے اور جدید انسان کے ذہنی اور فکری مسائل تقریباً ہر جگہ ایک جیسے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وجودیت کے خیالات یورپ اور امریکہ میں ایک مدت سے عام ہیں، لیکن ہندوستان میں ان کا اثر آزادی کے بعد ہی پڑنا شروع ہوا ہے وقت کا یہ فاصلہ خاصا اہم ہے۔ نئی شاعری کی طرح علامتی اور تجریدی افسانے ہیں جو ایک طرح کی یاسیت، شکست خوردگی اور مایوسی کی فضا ملتی ہے، اس کا تعلق اتنا وجودیت سے نہیں جتنا ملک کے ان مخصوص حالات سے ہے جنھوں نے وجودیت کے اثرات کے لئے راہ کھولدی ہے۔ نئی نسل کو آزادی کے بعد چھوٹتے ہی خون کے دریا سے گزرنا پڑا تھا۔ وہ تہذیبی قدریں جو ہم کو بے حد عزیز تھیں اور جنھوں نے اردو کو ایک عظیم الشان تہذیبی اور لسانی مفاہمت کی شکل میں پیدا کیا تھا۔ ہمارے سامنے پارہ پارہ ہونا شروع ہوگئیں۔ اردو زبان کو اس کا جائز حق آج تک نہیں ملا۔ آزادی سے جو توقعات وابستہ کی گئی تھیں اور جو خواب دیکھے گئے تھے۔ ان میں سے کتنے شرمندۂ تعبیر ہوئے؟ ان کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ صنعتی طور پر ملک ضرور آگے بڑھا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ سکے کا پھیلاؤ اور گرانی جس ہوش ربا پیمانے پر بڑھی ہے، اس کے بارے میں سوچتے ہوئے بڑے سے بڑا محب وطن بھی خود کو دھوکا نہیں دے سکتا! ملک کے اندر اس وقت نراجیت کی جو کیفیت ہے، مایوسی اور بے اطمینانی کی جو لہر اٹھ رہی ہے، اس کا گہرا تعلق ان عوامل سے ہے۔ نوجوان طبقے میں جو اضطراب ہے توڑ پھوڑ کا جو رجحان ہے، وہ بے چینی ہے، وہ بلا وجہ نہیں۔ پیداوار کا حال کسی سے چھپا نہیں کہ تین پنج سالہ منصوبوں کے بعد بھی ہماری قوم بھیک کا برتن ہاتھ میں لئے دوسروں کے دروازے پر کھڑی ہے۔ دنیا کی ہزاروں برسوں کی تاریخ میں کسی قوم نے دوسرے ملکوں سے اتنا اتنا اناج حاصل نہیں کیا ہوگا جتنا ہم کر رہے ہیں۔ اس پر بھی لاکھوں عوام فاقہ کشی کی زندگی بسر کرتے ہیں، رشوت، بے ایمانی، بد دیانتی کا بازار گرم ہے۔ منافع خوری اور چور بازاری کے معاملہ میں دنیا میں شاید ہم سب سے آگے ہیں حکمراں طبقے میں قول و فعل اور کردار و گفتار کا تضاد اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سیاست دیوالیہ ہو رہی ہے۔ جمہوری قدروں کا زوال عام ہے۔ پورے معاشرے میں شکست و ریخت ریاکاری اور مصلحت اندیشی کا دور دورہ ہے اور فسطائیت، فرقہ واریت، علاقائیت اور لسانی عصبیت کے عفریت ہر طرف سر اٹھائے کھڑے ہیں۔ یہ ہیں حوصلے اور ہمت کو سرد کر دینے والے وہ حالات جنھوں نے مایوسی، بے اطمینانی اور بے دلی (DISILLUS-IONMENT) کی فضا پیدا کر دی ہے اور حساس ادیبوں کا اس سے ذہنی طور پر متاثر ہونا بالکل فطری بات ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جیٹ کلچر تو کیا، ہندوستان میں ہم ابھی بیل گاڑی کے کلچر سے بھی زیادہ آگے نہیں نکلے لیکن دو جنگوں کے اثر اور صنعتی تہذیب کی حشر سامانی سے مایوسی اور یاسیت کی جو فضا یورپ اور امریکہ میں پیدا ہوئی ہے، اس سے کچھ ملتی جلتی حوصلہ شکن فضا یہاں کے مخصوص حالات کی وجہ سے بھی پیدا ہوگئی ہے۔ آزادی کے بعد ہم بھی یقین کے فقدان اور قدروں کے زوال کی کئی منزلوں سے گزرے ہیں۔ آدرشوں کے آئینے ہمارے ہاں بھی ٹوٹے ہیں۔ نئے ادیب سماج دشمن نہیں

نہ ہی خواہ مخواہ نراجیت کی وکالت کرنا چاہتے ہیں، لیکن وہ خود فریبی کا شکار بھی نہیں اور کاغذ کے پھولوں سے خود کو بہلانا بھی نہیں چاہتے۔ اگر ملک اور قوم کے مسائل کی طرف ان میں ایک طرح کی بے حسی اور سرد مہری (INDIFFERENCE) کا میلان پایا جاتا ہے تو وہ اس لئے ہے کہ موجودہ حالات میں انھیں کوئی چیز مثبت طور پر ابھارنے (INSPIRE) والی نظر نہیں آتی۔ ایسے میں سطحی رجائیت یا مخصوص معنی میں تعمیری نظر کی بات صرف وہی کر سکتے ہیں جنھوں نے یا تو با اقتدار طبقے (ESTABL-ISHMENT) سے کسی طرح کا سمجھوتہ کر رکھا ہے یا ضمیر فروشی کو بطور پیشہ کے اختیار کر لیا ہو۔ یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہئے کہ آزادی سے فوراً پہلے کے افادی ادب میں سماجی ترقی کے جو خواب دیکھے اور دکھلائے گئے تھے۔ ان کے ردعمل کے طور پر بھی نئی نسل کے شاعر اور افسانہ نگار تخلیقی آزادی اور نظریاتی غیر وابستگی پر زور دیتے ہیں وہ سماج دشمن نہیں۔ نہ ہی ایک ترقی پذیر سماج میں ادیب کے رول سے بے خبر ہیں۔ اپنی ذات سے بڑھی ہوئی دلچسپی کے باوصف انھوں نے سماجی حالات کا نوٹس بھی لیا ہے لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا ذہنی سفر سماج سے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے۔ اس لئے ذات کے مسائل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ ہندوستان کا موجودہ نظام برا یا بھلا ادیب کو تخلیقی آزادی کی اجازت دیتا ہے اور نئے ادیبوں کو یہ آزادی بے حد عزیز ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ نئے ادیب اس آزادی کا غلط استعمال کر رہے ہیں تو ان کو معلوم ہونا چاہئے کہ زندگی کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے، اور ہر نظریہ اپنے ساتھ تشکیک بھی لاتا ہے اور اختلافات ہی سے ترقی کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ نئے ادیب ذہنی آزادی کے معاملے میں تھامس جیفرسن کے ہم نوا ہیں جس نے کہا تھا:

"I HAVE SWORN HOSTILITY AGAINST EVERY FORM OF TYRANNY OVER THE MIND OF MAN"

"یعنی میں قسمیہ کہتا ہوں کہ میں ذہن انسانی پر کسی بھی طرح کے ظلم برداشت نہیں کروں گا"۔

یہی وجہ ہے کہ نئے ادیبوں میں ادعائیت، انتہاپسندی اور تنگ نظری کے خلاف ایک طرح کی بغاوت کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نظریہ کی بیساکھی کے بجائے نظر پر زور دیتے ہیں اور نتیجۃً حقیقت کے آزادانہ تجزیہ کا رجحان روز بروز پرورش پا رہا ہے۔ یہ اگر صالح ادب کی تخلیق میں مدد دے سکے تو یقیناً قابلِ قدر ہوگا۔

ناول اور ڈراما

اُردو ناول، روایت و بغاوت کی روشنی میں

(پروفیسر عبدالسلام)

اردو ناول ایسے شخص کے ہاتھوں وجود میں آیا جو نہ فن سے واقف تھا اور نہ اس نے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا۔ دنیا کا شاید ہی کوئی ناول "مراۃ العروس" کی طرح وجود میں آیا ہو اور شاید ہی کسی ناول کی تصنیف کی وجہ اس قدر غیر ادبی رہی ہو۔

مولانا نے اپنی خانگی ضروریات پوری کرنے کے لئے ایک سبق آموز قصّہ لکھنا شروع کیا۔ ان کا مقصد اپنی لڑکیوں کو ایک خاص نہج پر تعلیم دینا تھا۔ وہ انھیں حالات زمانہ سے باخبر کرنے کے ساتھ ساتھ دیندار اور سگھڑ خواتین بھی بنانا چاہتے تھے، بھلا ان کے زمانہ کی کتابیں اس معیار پر کہاں پوری اتر سکتی تھیں۔

مولانا کی غرض و غایت پند و نصیحت تھی۔ اس لئے وہ اپنے قصّہ کی پیش کش میں تمثیل (ALLEGORY) کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ان کے ہر ناول میں دو قسم کے افراد نظر آتے ہیں۔ ایک قابلِ تقلید اور دوسرے قابلِ ملامت۔ وہ اپنے افراد قصّہ کو عام انسانوں کی طرح پیش کرنے کے بجائے انھیں نیکی یا بدی کا مجسمہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ان کی ساری کتابوں کا لب لباب یہ ہے کہ مسلمان لڑکیاں اصغری کی طرح بننے کی کوشش کریں۔ اور سرکاری ملازم اپنے سامنے حجۃ الاسلام کی مثال رکھیں، والدین اپنی اولاد کی تربیت پر نصوح کی طرح توجہ دیں۔ ورنہ غفلت برتنے پر اولاد کلیم کا نمونہ بن جائے گی۔ اپنی اولاد کو ظاہر دار بیگ جیسے انسانوں کی صحبت اختیار نہ کرنے دیں۔

تلقین اخلاق کا یہ طریقہ تمثیلوں میں اختیار کیا جاتا تھا۔ یہ مقصد ان کے پیش نظر اس قدر رہتا ہے کہ وہ اپنے افراد قصّہ کے نام بھی علامتی رکھتے ہیں۔ ان کے ناولوں کی بہت بڑی کمزوری ان کے کرداروں کے نام ہی ہیں، ان کی بنا پر بعض نقادوں نے ان کے ناولوں کو ناول ہی تسلیم نہیں کیا بلکہ انھیں صرف تمثیل کا درجہ دیا ہے اس کے برخلاف بعض نقاد یہ تسلیم کرتے ہیں کہ پند و موعظت کے طومار کے باوجود ان کے یہاں گہرے سماجی حقائق پائے جاتے ہیں اس لئے وہ انھیں اُردو کا نہایت اہم ناول نگار مانتے ہیں۔

مولانا میں ناول نگاری کی بعض صلاحیتیں نہایت اعلیٰ درجہ پر پائی جاتی تھیں مگر ان کی واعظ کی شخصیت ان کی ناول نگاری کی صلاحیت پر ہمیشہ پہرہ بٹھائے رکھتی ہے جہاں اس کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے وہاں ان کی ادبیت اپنی بہار دکھا جاتی ہے۔ ان کی تمام کمزوریوں کے باوجود ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ان کے ناولوں میں اس زمانے کی زندگی کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ انھوں نے ان تمام مسائل پر روشنی ڈالی ہے جو اس زمانے کے مسلمانوں کو درپیش تھے۔ اس عہد کے مسائل اور مساعی کو سمجھنے کے لئے ان کے ناولوں کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

جس زمانے میں نذیر احمد کے ناولوں کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ لکھنؤ سے سرشار کا فسانۂ آزاد شائع ہوا۔ نذیر احمد کی طرح اصلاحی جذبہ سرشار کے یہاں بھی نظر آتا ہے مگر ان دونوں میں بین فرق یہ ہے کہ نذیر احمد کے یہاں فن اصلاح کے تابع تھا، مگر سرشار کے یہاں فن اصلاحی جذبہ پر غالب رہتا ہے۔ سرشار کے یہاں پہلی چیز جو ہمیں اپنی جانب مائل کرتی ہے وہ زندگی ہے۔

سرشار نے شعوری طور پر سروانٹس کی ڈان کوئی خوتے کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس کتاب کا اثر سرشار ہی پر نہیں بلکہ منشی سجاد حسین اور اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والوں پر بھی نظر آتا ہے۔

ڈان کوئی خوتے کی طرح فسانۂ آزاد بھی داستان کی تکنیک پر لکھا گیا ہے بلکہ فسانۂ آزاد پر داستان کا سایہ اس کتاب سے کہیں زیادہ ہے۔ سروانٹس کی کتاب کا موضوع حقیقی زندگی ہے وہ داستان گویوں کے انداز فکر کو مضحکہ خیز ثابت کر دیتا ہے۔ داستان کے ہر فن مولا ہیرو پر اس سے بہتر طنز دنیا کی کسی کتاب میں نظر نہیں آتا۔ سرشار صرف اسکی ظرافت کو لے لیتے ہیں ان کا ہیرو وہی داستان کا ہیرو رہتا ہے۔ فسانۂ آزاد اسی کے کارناموں سے بھری پڑی ہے۔ وہ ہر فن مولا انسان ہے اس کے کارناموں میں مبالغہ اس قدر پایا جاتا ہے کہ وہ مافوق الفطرت ہستی نظر آنے لگتا ہے۔

داستان کی طرح اس میں بھی کوئی پلاٹ نہیں ہے۔ اس کا قصہ کرداری تقاضوں کے تحت آگے نہیں بڑھتا بلکہ سرشار کی مرضی کے تابع رہتا ہے اور آزاد کے کارناموں کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے ان تمام نقائص کی بنا پر فسانۂ آزاد کو ناول نہیں بلکہ ناول نما داستان کہا جا سکتا ہے۔

اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی زندگی کا وہ سمندر ہے جو اس میں ٹھاٹیں مارتا ہوا نظر آتا ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ سرشار ناول نگاری کی جینیس رکھتے تھے ان کے تجربات اور مشاہدات کی وسعت اور گہرائی سے بھی شاید ہی کسی کو انکار ہو مگر ان کے یہاں ضبط و نظم نہیں پایا جاتا، فسانۂ آزاد واقعی کرداروں اور واقعات کا جنگل ہے، ان میں غور و فکر کی بھی بہت کمی نظر آتی ہے۔ اسی لئے وہ اپنی کردار نگاری کی زبردست صلاحیت سے بھی اردو ناول کو کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچا سکے۔

سرشار کا شاہکار اور فسانۂ آزاد کی زندگی کا ضامن خوجی ہے۔ خوجی لکھنؤ کی فضا کا حقیقی ترجمان ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ عام انسانی فطرت کا اشارہ نظر آتا ہے۔ خوجی کا وجود فسانۂ آزاد کی بے جا طوالت کو بھی کسی حد تک گوارا بنا دیتا ہے۔

خوجی کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ سرشار کی ناول نگاری کی غرض و غایت محض ظرافت ہے، ہنسنا ہنسانا، فقرہ بازی ضلع جگت اس میں قدم قدم پر نظر آتے ہیں۔ اس افراط نے بھی فسانۂ آزاد میں ناول پن پیدا ہونے میں رکاوٹ ڈالی ہے،

فسانۂ آزاد میں زندگی کی وہی تصویریں حقیقی اور جیتی جاگتی نظر آتی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک ہنگاموں اور شور و غل سے متعلق ہوں وہ میلوں ٹھیلوں - بازاروں اور سراؤں کا نقشہ خوب کھینچتے ہیں اسی طرح ادنیٰ درجہ کے لوگوں مثلاً ساقیوں، تنبولنوں۔ بھٹیاریوں اور چوڑی والیوں، مصاحبوں وغیرہ کا کردار بھی وہ خوب پیش کرتے ہیں، اس ناول کے کمزور ترین کردار آزاد اور حسن آرا ہیں۔

سرشار کی دوسری تصانیف یعنی سیر کہسار اور جام سرشار یقیناً ناول ہیں اختصار کی بناء پر یہ ان خرابیوں سے

پاک نظر آتے ہیں جنھوں نے فسانۂ آزاد میں ناول پن پیدا نہیں ہونے دیا تھا۔

بہ حیثیت مجموعی لکھنؤ کی عوامی زندگی اور وہاں کے انحطاط پذیر معاشرے کی جس قدر جیتی جاگتی تصویریں سرشار نے پیش کی ہیں اس کی نظیر آج تک نہ مل سکی۔

سرشار کے ساتھ ساتھ منشی سجاد حسین کا نام بھی ذہن میں آتا ہے۔ ان کے حاجی بغلول اور احمق الذین کو کافی شہرت نصیب ہوئی، مگر ان کے حاجی بغلول کی بغلولیت نہ لکھنؤ کی زندگی کے کسی گوشے کا اشارہ بن پاتی ہے نہ وہاں کے کسی رجحان کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کی ظرافت کی کوئی غایت نہیں ہے۔ حاجی صاحب کی مضحکہ خیز حرکات ظرافت کا نہایت ہی گھٹیا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی سرشار سے انھیں کوئی مناسبت نہیں۔ زیادہ سے زیادہ آپ انھیں سرشار کی بگڑی ہوئی صورت کہہ سکتے ہیں۔

اس کے بعد کا دور اردو ناول کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں مولانا عبدالحلیم شرر کے ناولوں نے اردو ناول کی ترویج اور مقبولیت میں بڑی اہم خدمات انجام دیں۔ ناول پہلی مرتبہ اپنے ظاہری خد و خال کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔ شرر پہلے شخص ہیں جنھوں نے ناول کو ناول سمجھ کر لکھا۔

ان کا علمی پس منظر اپنے پیش رؤں سے زیادہ وسیع تھا وہ انگریزی کے علاوہ فرانسیسی بھی جانتے تھے، مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے شاید اسکاٹ اور رینالڈس کے ناولوں کے علاوہ اور کوئی ناول نہیں پڑھا۔ اسکاٹ کے تاریخی رومان ان کے ذہن پر چھا گئے۔ انھوں نے بھی اسی انداز کے ناول لکھنا اپنی زندگی کا مقصد بنا لیا۔ انھوں نے اپنی ناول نگاری کے ذریعے پیسے اور شہرت کے ساتھ ساتھ ثواب بھی حاصل کرنے کی کوشش کی انھوں نے عربوں اور ترکوں کے کارنامے اور ان کی فتوحات بیان کر کے مسلمانوں میں ترقی کا حوصلہ پیدا کرنا چاہا۔ ان کارناموں کو انھوں نے اس قدر بڑھا چڑھا کر بیان کیا کہ ان کے کرداروں میں بھی مشابہت پیدا ہو گئی اسی لئے ان کے تمام ہیرو اور ان کی تمام ہیروئنیں یکساں نظر آتے ہیں۔

انھوں نے اپنے زمانے سے کئی صدیاں پہلے کی زندگی کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا اس زندگی کے بارے میں انھیں بہت کم معلومات حاصل تھیں۔ انھوں نے اس زندگی کو اپنی پوری واقفیت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش بھی نہیں کی اسی لئے ان کے یہاں ماضی ایسا جیتا جاگتا نظر نہیں آتا جیسا کہ اسکاٹ اور ڈیوما کے یہاں نظر آتا ہے۔

ان کے ناول بھی ان کے رسالے میں بالاقساط شائع ہوتے تھے۔ ناول نگاری ان کا پیشہ بن گئی تھی۔ اس لئے ان کے ناول ادب سے نکل کر صحافت کے درجے پر اتر آئے ہیں۔ ہمارے یہاں شرر کی اسقدر اہمیت ضرور ہے کہ انھوں نے ناول کے ظاہری آداب کو پہلی مرتبہ سلیقے سے برتا۔ ان کی کمزوریوں کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ ان جیسے تاریخی ناول بھی ان کے بعد کوئی پیش نہ کر سکا۔

شرر کے ساتھ ساتھ ہی مرزا رسوا کا نام منظر عام پر ابھرتا ہے انھوں نے ماضی کے بجائے حال کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ انھوں نے اپنے ناولوں کو اپنے زمانہ کی تاریخ کہہ کر پکارا ہے۔ اس بنا پر بعض ناقدین کو غلط فہمی ہوئی ہے اور انھوں نے رسوا کی حقیقت نگاری کو اخباری رپورٹ سے تشبیہہ دی ہے اور اسے تخیل کے عمل سے عاری قرار دیا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ رسوا کے یہاں تخیل کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے "امراؤ جان ادا" میں انھوں نے تخیل اور واقعیت کے امتزاج کی اسقدر اعلیٰ مثال پیش کی ہے کہ اردو ناول آج تک اس کا مدمقابل پیش نہ کر سکا۔

لکھنوی زندگی اپنے پورے تہذیبی آداب کے ساتھ اس ناول میں سمٹ آئی ہے۔ خانم کا کوٹھا۔ لکھنوی زندگی کو مرکزیت عطا کرنے اور اسے ایک محور پر سمیٹ لانے کا کام انجام دیتا ہے۔ امراؤ جان ادا اس زندگی کی مصور بھی ہے اور مبصر بھی پلاٹ کردار نگاری۔ زندگی کی پیشکش۔ مکالمہ نگاری، غرض ناول کے تمام عناصر کو اس میں نہایت کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے بعض نقادوں نے اسے اردو کا بہترین ناول بجا طور پر کہا ہے۔

"امراؤ جان ادا" کے بعد جب ہم ان کے دوسرے ناولوں کو دیکھتے ہیں تو انھیں اسی مصنف کے نتیجۂ فکر ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ افشائے راز، اختری بیگم اور شریف زادہ انتہائی کمزور ناول ہیں صرف ذات شریف توجہ کے قابل نظر آتا ہے۔ ان ناولوں میں رسوا کا اصلاحی جذبہ اور ان کی تصوریت بہت نمایاں ہو گئے ہیں،

ان کی شاہکار "امراؤ جان ادا" اس پورے عہد کی آبرو قرار پاتی ہے۔ اسے ہم دنیا کے ترقی یافتہ ناولوں کے مقابلہ پر آسانی سے رکھ سکتے ہیں۔ اس سے بہتر تہذیبی ناول آج تک کوئی پیش نہ کر سکا مگر افسوس یہ ہے کہ رسوا بھی دوسری "امراؤ جان ادا" نہ لکھ سکے، ہو سکتا ہے کہ تجربہ کی وہ آنچ انھوں نے اس کے بعد کبھی محسوس نہ کی ہو جو اس ناول کی تخلیق کا باعث بنی۔

رسوا کے بعد ہم ایسے ناول نگار سے دوچار ہوتے ہیں جس کی تمام تر خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود ہم اسے اردو کا اہم ترین ناول نگار تسلیم کرتے ہیں۔ انھوں نے اردو ناول کو بلندی اور وسعت بخشی۔ سیاست اور جدوجہد آزادی کی جھلک پہلی مرتبہ انہی کے یہاں نظر آئی۔

افسانہ نویسی اور ناول نگاری پریم چند کا کل وقتی مشغلہ تھا۔ انھوں نے دنیا کے اچھے ناولوں کا مطالعہ کیا تھا اور اردو کے قدیم افسانوی ادب سے بھی وہ بخوبی آشنا تھے۔ انھوں نے بھی ناول کو اپنے اصلاحی خیالات کا ترجمان بنایا مگر ان کا تبلیغی رجحان ان سے پہلے کے ناول نگاروں کے مقابلے میں کافی وقیع نظر آتا ہے۔ ان کے ہاتھوں برصغیر کی آبادی کے نوّے فی صد حصّے کو پہلی مرتبہ ادب میں بار ملا۔ انھوں نے باشعور اور دانشور طبقے کو کسانوں کی حالت زار کی طرف متوجہ کیا۔

سیاسی اعتبار سے ہندوستان جس حالت سے گزر رہا تھا اور غیر ملکی حکومت اپنے افسران اور زمینداروں کے ساتھ مل کر جس طرح کسانوں کو استبداد اور استحصال کا نشانہ بنا رہی تھی اس کی بھرپور تصویر ہمیں صرف پریم چند کے یہاں نظر آتی ہے۔

ایک باقاعدہ اور واضح منصوبے کے تحت سیاسی جدوجہد صرف کانگریس کے جھنڈے تلے نظر آ رہی تھی، گاندھی جی نے کانگریس کا پیغام ہندوستان کے گوشے گوشے میں پہنچا دیا تھا۔ انھوں نے مزدوروں اور کسانوں کی حالت پر بھی توجہ دی۔ ان کی تحریکوں کو معاونت اور رہنمائی بخشی۔ پریم چند بقول خود گاندھی جی کے چیلے تھے۔ وہ زندگی کو انہی کے نقطۂ نظر سے دیکھتے اور پیش کرتے ہیں۔ پریم چند کے تمام پسندیدہ کردار گاندھی جی کی متعین کردہ منزل کی طرف گامزن نظر آتے ہیں۔ سیاسی جدوجہد کے سلسلے میں وہ آہنسا کے قائل ہیں آخر میں آہنسا سے ان کا ایمان اٹھ گیا تھا۔ مذہب اور وجود باری میں بھی ان کا عقیدہ متزلزل ہو گیا تھا مگر روحانیت ان کے مزاج پر ساری عمر طاری رہی۔

پریم چند کے یہاں سب سے زیادہ قابل قدر چیز ان کی انسان دوستی ہے۔ ان کے تمام تر ادب کا مقصد غریبوں

خصوصاً کسانوں اور دیہاتیوں کی حالت کو بہتر بنانا ہے۔ ان کے پسندیدہ کردار اعلیٰ انسانی قدروں بے مثل خدمت گزاری اور ترک و ایثار کے حامل ہوتے ہیں۔ حب الوطنی اور خدمت قوم کے آگے وہ اپنی زندگی تک کی پرواہ نہیں کرتے۔ ان کے کردار مثالی انسان ہوتے ہیں اور کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے ہم انھیں کسی طرح نہیں سراہ سکتے۔ مگر یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ بلند فطرت اور قابلِ تقلید انسان پہلی مرتبہ پریم چند ہی کے یہاں نظر آتے ہیں۔ ان کی قربانیاں اور ان کی جدوجہد کسی مخصوص مذہبی عقیدے سے متاثر نہیں ہے۔ ان کی زندگی کی قابلِ قدر چیز ان کی انسان دوستی ہے۔

ان کے یہاں پہلی مرتبہ عورتیں بھی کارزارِ حیات میں اپنا رول ادا کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

افسانہ نگاری کا یہ بادشاہ ناول نگاری میں ناکام رہتا ہے مگر ان کے ہاتھوں اردو ناول کو جس قدر بلندی اور وسعت نصیب ہوئی اردو ناول کی تاریخ اس کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔

کرشن چندر کے بارے میں بعض لوگوں کا عقیدہ یہ ہے کہ انھوں نے پریم چند کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے کرشن چندر کا حال بھی تقریباً پریم چند جیسا ہی ہے۔ وہ بھی افسانہ نویسی میں خاصے کامیاب نظر آتے ہیں مگر ناول کے میدان میں وہ پریم چند سے بھی بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔

اردو ناول کی تاریخ میں ان کی اہمیت صرف اسی قدر ہے کہ اشتراکی رجحان سب سے پہلے ان ہی کے یہاں نظر آتا ہے۔ پریم چند کے یہاں اشتراکیت کی جو جھلک نظر آتی ہے وہ محض انسان دوستی ہے۔ اس کے برخلاف کرشن چندر کے یہاں اشتراکیت ایک سیاسی عقیدے کی شکل میں نظر آتی ہے۔ پریم چند کی انسان دوستی میں خلوص نظر آتا ہے۔ اسکے برخلاف کرشن چندر کی انسان دوستی اور وسیع النظری میں تصنّع نظر آتا ہے۔ پریم چند کی سیاست عملی سیاست تھی، ان کے ناولوں میں وہی حالات ہیں جن میں ہو کر پریم چند کم از کم گزرے ضرور ہیں۔ کرشن چندر کی سیاست ڈرائنگ روم والی سیاست ہے۔ انھوں نے اس کی خاطر کوئی قربانی نہیں دی تکلیفیں برداشت نہیں کیں۔ انھوں نے ہنگامۂ خیر و شر کو صرف ساحل سے دیکھا ہے اس کے تھپیڑے نہیں کھائے۔

ان کے بیشتر ناولوں کو دیکھ کر یہ خیال گزرتا ہے کہ انھوں نے محض لکھنے کی خاطر ناول لکھے ہیں اور صرف اپنی شہرت کے دام وصول کئے ہیں۔

تقریباً اسی زمانے میں ایک عجیب و غریب مصنّفہ اپنا ایک ناولٹ لے کر نمایاں ہوتی ہیں۔ اس سے پہلے وہ بھی افسانہ نویسی میں خاصی شہرت حاصل کر چکی تھیں۔ افسانہ نویسی ان کی فطرت میں رچ چکی تھی چنانچہ ان کا یہ ناولٹ یعنی "ضدی" افسانہ نویسی کی توسیع نظر آتا ہے۔ اس کے کئی ابواب اپنی جگہ پر مکمل افسانے ہیں۔

ان کا مطمحِ نظر نہ سماجی اصلاح ہے اور نہ خدمتِ قوم وہ تو ہاتھ میں شمشیرِ براں لے کر نکلی ہیں۔ ایسی بے رحم حقیقت نگاری کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔ ان کا موضوع معاشرہ کی خرابیاں اور اس کے افراد کی چھپی ہوئی کمزوریاں ہیں۔ وہ نوجوانوں کی خصوصاً نوجوان لڑکیوں کی فطرت کے ایسے ایسے گوشوں کو بے نقاب کر دیتی ہیں جنھیں چھونے تک سے دوسرے لوگ گریز کرتے تھے۔ ہمدردی اور رعایت کا ان کے یہاں کوئی گزر نہیں۔

وہ صرف کردار کے ظاہر ہی سے واسطہ نہیں رکھتیں۔ وہ اس کے عمل کے محرکات کو بھی جا کریدتی ہیں۔ کرداروں کا بطون اپنی تمام تر عریانی اور بے لاگ حقیقت نگاری کے ساتھ پہلی مرتبہ عصمت کے یہاں ہی نظر آتا ہے۔

جہاں تک ناول کا تعلق ہے ان کے فن کا کمال "ٹیڑھی لکیر" میں نظر آتا ہے ۔ انھیں انسانی فطرت کی کجی ہی سے زیادہ واسطہ ہے اور اس ناول میں انھیں اس بات کو نمایاں کرنے کا خوب موقع ملا ہے ۔ شمن کا کردار جس قدر پھیلاؤ اور گہرائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور اس کے نفسیاتی عوامل کو جس قدر وضاحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اردو ناول میں اسکی مثال نہیں ملتی ۔ ایسا بھرپور نفسیاتی ارتقا آج تک کوئی ناول نگار پیش نہ کر سکا ۔

ان کے ناولوں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کی نظر صرف انسان کی فطرت کے تاریک گوشوں ہی پر پڑتی ہے ان کے یہاں انسانی فطرت کی وہ صفات نظر نہیں آتی جن کی بناء پر انسان فرشتوں سے بھی افضل قرار پاتا ہے ۔

وہ انسانی فطرت کی کمزوریاں بیان کرنے میں اکثر عریانی پر اتر آتی ہیں ۔ اکثر اوقات ان کی یہ عریانی بے مقصد ہوتی ہے ۔ عریانی کو صرف اس حالت میں گوارا کیا جا سکتا ہے جب یہ ناگزیر ہو ۔ عصمت ان حدود سے تجاوز کر جاتی ہیں اردو میں جب بھی نفسیاتی ناول سے بحث کی جائے گی ۔ ان کا تذکرہ ناگزیر ہو گا ۔ خواتین ناول نگاروں میں اب تک بھی ان کا نام سرفہرست آتا ہے ۔

۱۹۳۶ء کے بعد کے زمانے کو ہمارے یہاں تجرباتی دور کی حیثیت حاصل ہے ۔ اس زمانے کے ادیب اپنے وقت کے ذہین ترین لوگ تھے ۔ جو مشرق و مغرب کے ادبی خزانوں کو کھنگالے ہوئے تھے ۔ جنھیں ناول نگاری سے شغف تھا انھوں نے یورپین ناول نگاری کے مختلف تجربات کو اردو میں بھی آزمانا چاہا ۔

عزیز احمد بھی ان ہی لوگوں میں سے تھے ۔ وہ دو ناولٹ اسی زمانے میں تصنیف کر چکے تھے ۔ جب وہ بی اے میں تعلیم پا رہے تھے ۔ ان کتابوں کو خود انھوں نے بھی رد کر دیا ہے ۔ یہ بہت ہی ادنیٰ درجے کی ہیں مگر ان سے عزیز احمد کے ادبی انہماک کا ضرور پتہ چلتا ہے ۔

انگریزی کی اعلیٰ تعلیم نے ان کے ذوق کو اور بھی ابھار دیا ۔ اب وہ زندگی کو اس انداز سے پیش کرنے کے قائل ہو گئے جسے فطرت نگاری (NATURALISM) کہتے ہیں ۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ وہ ناول نگاری کو فوٹوگرافی سمجھتے ہیں "آگ" اور "گریز" میں زندگی کافی حد تک اس انداز سے پیش کی گئی ہے ۔ اس نظریے کا علمبردار ترتیب و انتخاب کا قائل نہیں ہوتا مگر عزیز احمد کے یہاں ترتیب و انتخاب کی کارفرمائی ان کے ہر ناول میں نظر آتی ہے ۔ انتخاب کا پہلا ثبوت ان کے ہیرو ہیں ۔ ان سب کے نزدیک جنس زندگی کی اہم ترین قدر ہے ۔ انھوں نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں عصمت وغیرہ کی عریانی کو مطعون کیا ہے ، مگر خود ان کے یہاں بھی عریانی کم از کم اس حد تک ضرور نظر آتی ہے اور پھر یہ عریانی ناگزیر بھی نہیں ہوتی ۔ وہ اپنی عریاں تصویروں کو مزے لے لے کر پیش کرتے ہیں ہم آغوشی کی ایسی تفصیلات پیش کرتے ہیں جو ہیجان انگیز ہوتی ہیں ۔

ان کا بہترین ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" ہے جسے عسکری صاحب نے اردو کا پہلا اجتماعی ناول کہا ہے ۔ مخصوص قسم کے معاشرے کی پیش کش کے اعتبار سے "امراؤ جان ادا" کے علاوہ اور کسی ناول کو اس پر فضیلت نہیں دی جا سکتی نیچرلزم کو یورپ میں بھی کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی اور اس انداز کے ناولوں کو بلند پایہ ناولوں کی صف میں جگہ نہ مل سکی ۔ اردو میں یہ انداز صرف عزیز احمد تک ہی مخصوص ہو کر رہ گیا ۔

جہاں تک ناول اور اس کی تنقید کا تعلق ہے ڈاکٹر احسن فاروقی کا مطالعہ عزیز احمد سے بھی زیادہ وسیع ہے مگر ان

دونوں میں نمایاں فرق یہ نظر آتا ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کے مطالعہ کی حیثیت عالمانہ ہے ۔ جبکہ عزیز احمد کے مطالعہ کی حیثیت ادیبانہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ناول کی تنقید بہتر لکھی ہے اور عزیز احمد نے ناول بہتر لکھے ہیں ۔ ڈاکٹر صاحب اُردو ناول کے سب سے بڑے نقاد ہیں ۔ ان کا خیال ہے کہ وہ ناول نگار پہلے ہیں اور ناول کے نقاد بعد میں ہیں پہلے بھی ان کی اس رائے سے اختلاف کر چکا ہوں ۔

ڈاکٹر صاحب نے بھی ناول میں ایک نیا تجربہ پیش کیا ہے ۔ انھوں نے اردو میں ڈرامائی ناول کی داغ بیل ڈالی ہے ۔ وہ "شام اودھ" کو بھی ڈرامائی ناول کہتے ہیں اور "ماشاء اللہ سے ایم اے" کو بھی ۔ دونوں کی تکنیک میں نمایاں فرق نظر آتا ہے "شام اودھ" ان معنوں میں ڈرامائی ناول ہے جن معنوں میں کہ پرسی لبوک نے "کرافٹ آف فکشن" میں اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے ۔ اس کے بعد ڈاکٹر صاحب نے بالکل ڈرامے کی تکنیک پر ناول لکھے ہیں انھوں نے ایک پانچ جلدوں کا ناول لکھا ہے ۔ ڈرامہ کے پانچ ایکٹ کی طرح ہر ناول کے پانچ ابواب ہیں اور ہر ناول میں پانچ ہی اہم کردار ہیں ۔ اس ناول کی تین جلدیں شائع ہو چکی ہیں ۔ ان ناولوں میں برابر یہ احساس رہتا ہے کہ ناول نگار زندگی کی پیش کش کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھالتا جا رہا ہے "شام اودھ" میں اس قسم کا کوئی احساس پیدا نہیں ہوتا ۔ وہاں فن پس منظر میں چلا جاتا ہے یہاں فن بار بار راہ میں آتا ہے ۔

"شام اودھ" کی کامیابی کی خاص وجہ یہ ہے کہ اس میں تجربہ اور تخیل کا ایک حسین امتزاج پیدا ہو گیا ہے اور یہ بات دوسرے ناولوں میں پیدا نہ ہو سکی ۔ "شام اودھ" میں زندگی کی پیش کش ویسی ہی فنکارانہ ہے جیسی کہ "امراؤ جان ادا" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" میں ۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک اور تجربہ بھی پیش کیا ہے "سنگم" میں انھوں نے تکنیک تو وہی رکھی ہے مگر زندگی کی پیش کش اشارتی انداز میں کی ہے ۔ انھوں نے ورجینیا وولف کے "اورلینڈو" کی طرح ہندوستان کے اسلامی عہد کی تاریخ کو اشارتی انداز میں بیان کیا ہے ۔ اسی قسم کی کوشش ان سے پہلے قرۃ العین حیدر بھی کر چکی تھیں ۔

"آگ کا دریا" سے پہلے قرۃ العین حیدر کے دو ناول شائع ہو چکے تھے ۔ جن میں سے "میرے بھی صنم خانے" کو کافی پسندیدگی کی نظروں سے دیکھا گیا تھا ۔ ان کی صلاحیتوں کا نقطۂ عروج "آگ کا دریا" ہے ۔ اس ناول کو انھوں نے بڑی محنت سے لکھا ہے ۔ اس ناول کو لوگ شعور کی رو کے ناولوں میں شمار کرتے ہیں ۔ ان کے ناولوں میں کہیں کہیں ایسے ٹکڑے نظر آتے ہیں جنہیں لوگ غلطی سے شعور کی رو سے منسوب کر دیتے ہیں ۔ "آگ کا دریا" دراصل اشارتی (SYMBOLIC) ناول ہے ۔ اس میں گپتا عہد سے لے کر موجودہ دور تک کی برصغیر کی تاریخ بیان کی گئی ہے ۔ اس کتاب کی جان اس کا ابتدائی حصّہ ہے ۔ جس پیمانے پر انھوں نے اس حصّہ کو شروع کیا تھا اسے وہ بعد میں نباہ نہ سکیں ۔ گپتا عہد اپنی تمام تر خصوصیات کے ساتھ زندہ ہو گیا ہے ۔ یہ زندگی اس کے بعد کسی دور کو نصیب نہ ہو سکی ۔

جہاں سے عہد جدید کے لکھنؤ کا تذکرہ شروع ہوتا ہے مصنفہ جذباتی ہو جاتی ہیں ۔ ان کا غیر شخصی انداز ان کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے وہ خود شریک محفل ہو جاتی ہیں اور اپنے طبقہ کی مداحی شروع کر دیتی ہیں ۔ تقسیم کے بعد کے حالات بیان کرنے میں بھی انھوں نے جانبداری برتی ہے ۔ انھیں پاکستان آ کر مایوسی ہوئی تھی ۔ انھوں نے یہاں کے جس

فرسٹریشن کا ذکر کیا ہے۔ اس میں خود ان کا فرسٹریشن زیادہ ہے۔ کم و بیش یہی حالات ہندوستان میں بھی موجود تھے۔ سیاسی جدوجہد کے بیان میں بھی وہ جانبداری برتتی ہیں۔ انھوں نے جدوجہد آزادی کو کانگریس کے نقطۂ نظر سے دیکھا ہے اور مسلم لیگ انھیں تنگ نظر، موقع پرست اور بے عقل لوگوں کی جماعت نظر آتی ہے۔ وہ یہاں ابتدائیات کے درجہ سے گر جاتی ہیں۔

اس ناول میں کمزوریاں ضرور ہیں پھر بھی یہ ایک بڑی کوشش ہے۔ یہ ناول اردو ناول کی تاریخ کا ایک اہم موڑ ہے۔ اس کے بعد بھی کئی اچھے ناول ضرور لکھے گئے ہیں۔ مگر ان ناول نگاروں سے بحث کرنا ابھی قبل از وقت ہے۔ قابل توجہ حد تک ان میں سے کوئی بھی نہیں پہنچ پایا ہے۔

آخر میں یہ ضرور کہنا پڑتا ہے کہ اردو ناول اب تک کسی بڑے ناول نگار کا منتظر ہے۔ ایسے ناول نگار کا جو ہمیں زندگی کی بصیرت دے سکے۔

اُردو ناول کے تازہ ترمیلانات و مسائل

دیوندر اسّر

اُردو کے نثری ادب میں جو مرکزی مقام افسانے کو حاصل ہے وہ ناول کو نصیب نہ ہو سکا۔ اس امر کے باوجود کہ ناول افسانے کے مقابلے میں زیادہ مقبول صنفِ ادب ہے اور ناول کے قارئین کا دائرہ زیادہ وسیع ہے۔ ناول کی "ماس ریڈرشپ" ہے اور جیسا کہ ہر مقبول "ماس میڈیا" کے ساتھ ہوتا ہے۔ ناول کی بڑھتی ہوئی مانگ کو پورا کرنے کے لئے مارکیٹ میں ہر قسم کے غیر معیاری اور نیم معیاری ناولوں کی بھرمار ہے۔ ان میں سے زیادہ تر ناول ایسے ہیں جنھیں ادب کے دائرے میں شامل کرنا ادب کی نئی تفسیر کرنے کے مترادف ہے اس لئے مارکیٹ میں جنسی تلذذ تشدد قتل و غارت اور مار دھاڑ سے بھرپور نیم ادبی فلمی اور جاسوسی ناولوں کی بہتات ہے۔ ان حالات میں کسی معیاری ناول کی اشاعت، جو ادبی بھی ہو اور قابل مطالعہ بھی ایک "خوشگوار حادثہ" ہی سمجھا جانا چاہیئے۔

اُردو کے بیشتر ناول نگار بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں، ان میں سے بھی کچھ ایسے ہیں جو ناول کو ایک ادبی صنف کے طور پر کم اس کے کمرشل پہلو کے لئے زیادہ استعمال کرتے ہیں، ناول نگاری ان کے لئے ادبی مہم نہیں، تجارتی تجویز ہے اور ناول نگاری ایک تبدیلی ہے جس کا انجام صحت مند کم، مہلک زیادہ ثابت ہوا۔ ناول نگار اور ناول دونوں کے لئے۔ ایسے ناولوں کو پڑھ کر اکثر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ ناول چند افسانوں کو مربوط کر کے پیش کیا گیا ہے یا کسی افسانے کو طول دے دیا گیا ہے۔ افسانے کو طویل کر دیا تو ناولٹ بن گیا، افسانوں کو ایک مرکزی کردار کے ذریعہ جوڑ کر پھیلا دیا تو ناول تخلیق ہو گیا۔

اُردو میں جدید ناول کی نشو و نما بھی نئے افسانے کی طرح روایت اور تجربے کی باہمی آمیزش (اور آویزش) میں ہوئی (یہاں "جدید اور نیا" ہم عصر کے معنی میں استعمال ہوئے ہیں) اُردو کے نئے افسانے کی پرورش مغربی ادب کی تحریکوں کے گہوارے میں ہوئی۔ مغرب کی فنی تحریکوں کا مجموعی اثر ہمارے ادب پر تو پڑا ہی، لیکن کچھ ادیبوں کا اثر ہمارے ادیبوں نے انفرادی طور پر قبول کیا۔ افسانے کے مقابلے میں ناول میں جدید ذہن اور جدید ادبی تحریکوں کی عکاسی بہت کم ملتی ہے: تکنیک کے نئے نئے تجربے بھی شاذ ہی نظر آتے ہیں۔ ناول نگاروں نے افسانے کے شعبے میں جس تخلیقی صلاحیت اور انفرادی اپج کا ثبوت دیا اس کا دھندلا سا عکس ہی ان کے ناولوں میں ملتا ہے۔ اس کا ایک باعث شاید یہ ہے کہ افسانے کا کینوس محدود ہونے کے باعث ادیب مختلف افسانوں میں موضوع اور ہیئت کے نئے نئے تجربے کر سکتے ہیں اور ناکامی کی صورت میں خطرہ بھی زیادہ نہیں، لیکن چند مثالوں کو چھوڑ کر جب بھی انھوں نے ناول کی تخلیق کی انھوں نے روایتی طرز کو ہی ترجیح دی۔ جس کے باعث نئی زمین کی تلاش کے بجائے "فارمولا" کے محفوظ اصول پر عمل کیا گیا۔ اس لئے ناول کے شعبے میں جتنے اہم تجربے مغرب میں ہوئے ہیں

ان کی ہلکی سی جھلک بھی ہمارے ناولوں میں نہیں۔ سوائے شعور کا بہاؤ کی تکنیک کے، لیکن یہ تکنیک بھی اب قبل از جدید ہو کر روایت میں شامل ہو چکی ہے۔ مغرب میں نت نئی تحریکیں ابھریں۔ اینگری ینگ مین، بیٹس، وجودیت پرستی لغویت کا ادب یا ایلین راب گرے کے تجدیدی ناول اس معنی میں اردو کا ہم عصر ناول جدید نہیں۔

سوال یہ نہیں کہ ہمارے ناول نگار مغربی ادب کی جدید تحریکوں سے متاثر کیوں نہیں یا انھیں اپنے ادب میں پیش کیوں نہیں کرتے۔ بلکہ یہ ہے کہ جس ذہنی سفر کو مغربی ادیبوں نے طے کیا ہے۔ اس تک ہماری رسائی کیوں نہیں جبکہ تہذیبی اور سماجی نشو و نما کے فرق کے باوجود "جدید ذہن" ہمہ گیر نفسیاتی پیٹرن کی صورت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ اور اس معنی میں یہ ہمارے دور کا اجتماعی شعور بن چکا ہے۔ ہمارے ناول نگار جدید ذہن کے اثر کو مشرقی انداز فکر، منفرد شخصیت اور مزاج اور ذاتی اپج میں سمو کر "جدید ہندوستانی ناول" کی تخلیق کرنے میں اکثر کیوں ناکام ہوئے مثال کے طور پر وقت کے تصور کو ہی لیجئے یہ تصور قرۃ العین حیدر اور احمد علی کے ناولوں تک ہی کیوں محدود ہے جب کہ مغرب میں مارسل پروست، ورجینا وولف اور جیمس جوائس جیسے باشعور ادیبوں برگساں جیسے فلسفی اور آئین اشٹائن جیسے سائینسدانوں نے مختلف پہلوؤں سے غور و فکر کے بعد انسانی تصور کو کائنات کے اسرار و رموز سے روشناس کرایا ہے۔ وقت کا تصور ہندوستانی فلسفے میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور اس کا دائرہ حیات و موت کے دائرے سے بھی پرے آفاقی شعور COSMIC CONSCIOUSNESS تک جا پہنچتا ہے جس کی جانب موجودہ دور میں اروند گھوش نے اپنے نظریۂ فوق الشعور میں اشارہ کیا ہے اور جس کی جانب مغرب کے ماہرین نفسیات، فلسفی اور سائینسدان دھیرے دھیرے بڑھ رہے ہیں۔ ہندوستان کا INTEGRATED نفس کا نظریہ تحلیل نفسی پر حاوی ہو رہا ہے۔ مشرق و مغرب کی ذہنی حدیں مٹ رہی ہیں۔ لیکن جیسے ہمارے ہاں خبر ہی نہیں پہنچی نہ مغرب کی نہ مشرق کی۔ اس لئے جدید اردو ناول فکری سطح پر کافی پسماندہ ہے اور یہ پسماندگی بھی ایک روایت بن چکی ہے،

اردو ناول کی تاریخ ویسے بھی زیادہ پرانی نہیں، مولوی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، مرزا محمد ہادی رسوا اور عبدالحلیم شرر کے ناول جدید ناول کا پیش خیمہ ہیں۔ گزشتہ بیس برس کے اردو ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان ناموں کو دہرانے کی ضرورت اس لئے پڑی کہ ہم عصر ناول نگار، انفرادی نفسیات اور سماجی عوامل سے واقف ہونے کے باوجود بھی ایک بھی ایسا کردار تخلیق نہیں کر سکے جو امراؤ جان ادا یا خوجی کی طرح لافانی کردار بن جائے۔ اسی طرح پریم چند کے گؤدان کے ہیرو "ہوری" کے بعد اردو ناول میں ایسا نمائندہ کردار تخلیق نہیں ہوا جو اپنے دور کے حالات اور سماجی زندگی کا سمبل بن سکے۔

پریم چند نے اردو ناول کو "ہوری" جیسے بھرپور کردار سے ہی روشناس نہیں کرایا بلکہ ناول کو نام نہاد تواریخی رومانیت پرستی سے بھی آزاد کیا۔ لیکن اصلاحی جذبے کی فراوانی کے باعث پریم چند بھی اپنے ناولوں کے فنی پہلوؤں کی مکمل نشو و نما نہیں کر سکے اور یہ کمی آج بھی ان ناولوں میں نظر آتی ہے جو پریم چند کی روایت کو لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ صالحہ عابد حسین کے قریب قریب تمام ناول نہ صرف آدرش، حقیقت پسندی کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ اپنے اسلوب بیان میں بھی روایتی طرز کے حامل ہیں۔ راہ عمل ہو یا یادوں کے چراغ اسی روایت میں پرورش پاتے ہیں۔ پریم چند کے ناولوں پر ٹالسٹائی کا اثر غالب تھا۔ جب کہ یورپ کے جدید ناول نگاروں نے ٹالسٹائی کے ہم عصر دستوفسکی سے اثر قبول کیا۔ دو ہم عصر ادیبوں سے الگ الگ اثر لینے والے ادیب اس باعث "روایت پرست" اور "جدید" کے دائروں میں بٹ جاتے ہیں۔

اردو میں نئے ناول کا آغاز صحیح معنی میں ترقی پسند تحریک سے ہوا جس کی نشو و نما آزادی کے بعد ہوئی، اور

ناول بحیثیت ایک ادبی صنف کے تسلیم اور مقبول ہوا۔ نیا ناول دیہی زندگی کے بجائے شہری زندگی کی آئینہ داری کرتا ہے۔ شہری زندگی بھی وہ جو پریم چند کے دور کی شہری زندگی سے بہت آگے نکل چکی ہے۔ پریم چند کے دور کی شہری زندگی قصبے کی زندگی کی ہی وسعت تھی۔ بلونت سنگھ، جمیلہ ہاشمی، راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر کے کچھ ناول گاؤں کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں لیکن ان کا انداز فکر کردار نگاری، اسلوب بیان، ذہنی فضا، اردو ناول میں نئے دور کی نشاندہی کرتے ہیں۔ لیکن پریم چند کے ناولوں کی آدرش حقیقت نگاری اور انسانیت اپنی اور بجبل فارم میں بھی برقرار رہی، لیکن یہ روایت کرشن چندر کے ناولوں میں مارکسیت کے زیر اثر سماجی حقیقت نگاری اور طبقاتی شعور کی صورت میں نمو پذیر ہوئی آدرش اور حقیقت کے سنگم کی روایت میں نئے ناول نے رومانیت کو بھی شامل کر دیا اور مقصدیت پر فن کا پردہ ڈال دیا۔

حقیقت پرستی کی روایت نئے ناول میں پریم چند کے ناولوں کے علاوہ مغرب کی حقیقت پرستی کے راستے سے بھی شامل ہوئی۔ مغرب کی حقیقت پرستی (زیادہ تر فطرت نگاری کی شکل میں اس کا سب سے گہرا اثر عزیز احمد نے قبول کیا۔ پریم چند کی حقیقت نگاری میں آدرش اور اخلاقی اقدار کی تکمیل کی خواہش شامل تھی۔ لیکن عزیز احمد کے ناولوں میں آدرش کی تکمیل کے بجائے نفسیاتی فطرت نگاری کا عنصر زیادہ غالب ہے۔ اس کا باعث فرانسیسی فطرت نگار ادیبوں سے عزیز احمد کا متاثر ہونا ہے "ہوس"، "گریز"، "آگ"، "مرمر اور خون"، اور "ایسی بلندی اور ایسی پستی" اس نفسیاتی صداقت کو پیش کرتے ہیں۔ عزیز احمد فرائڈ کے نظریہ جنس سے بھی متاثر ہوئے ہیں اور وہ جنس کا ذہنی اور جسمانی تغیر پیش کرتے ہیں۔

ہم عصر ناول میں آدرش، حقیقت، رومانیت، فن کا جمالیاتی احساس، طبقاتی شعور اور جنس و لاشعور کے عناصر باہم گلے ملتے نظر آتے ہیں۔ بیشتر ناول حقیقت اور رومان کے امتزاج سے جنم لیتے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول اس کا ثبوت ہیں۔ آزادی سے قبل شائع شدہ کرشن چندر کا ناول "شکست" اور اوپندر ناتھ اشک کا "ستاروں کے کھیل" اسی امتزاج کو پیش کرتے ہیں "ستاروں کے کھیل" تو نکھری رومانیت اور "شکست" رومانی افسردگی کی جھلک لیے ہیں۔ یہ امر کافی دلچسپ ہے کہ "شکست" "ستاروں کے کھیل" اور عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر" ترقی پسند ناول نہیں جبکہ تینوں ناول نگار ترقی پسند تحریک سے منسلک رہے ہیں "ٹیڑھی لکیر" جنسی کجرویوں اور ہم جنسی رشتوں پر مبنی ہے جسے مسلم سماج کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔

بلونت سنگھ کے ناول "رات، چاند اور چور" پر حقیقت کے بجائے رومانیت کا عنصر زیادہ غالب ہے یہ ناول حقیقت کو رومانی نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے۔ اس کے برعکس راجندر سنگھ بیدی کے ناول "ایک چادر میلی سی" پر رومان کے بجائے حقیقت حاوی ہے۔ ناول کے بعض حصوں میں مبالغہ آمیزی کا احساس ضرور ہوتا ہے اور اس کا انجام دانستہ طور پر "ڈرامائی" بنایا گیا ہے۔ اس کے باوجود کردار نگاری اور جذباتی کشمکش کی ترجمانی کے باعث یہ ناول حقیقت سے زیادہ حقیقی ہے۔ بیدی کے فن کی جڑیں ہندوستانی تہذیب اور معاشرے میں کافی گہری ہیں، وہ انسانی جذبات اور تیز و تند ذہنی کیفیات کو فنکارانہ چابکدستی سے پیش کرنے میں ماہر ہیں۔ اور یہ بات "ایک چادر میلی سی" کے مطالعے سے بخوبی عیاں ہو جاتی ہے "ایک چادر میلی سی" جذبات کی ہیجان انگیز کیفیت اور داخلی کشمکش کی ہلکے اور گہرے رنگوں میں تصویر کشی کرنے میں کامیاب ہے، بیدی اپنے ارد گرد کی زندگی میں غصے، جھلاہٹ، غم، دکھ درد

اور نفرت اور قربانی اور پیار کو ایک INSIDER کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ ان کے فن میں فلسفۂ حیات اور انسانی نفسیات، کردار اور پلاٹ کے تانے بانے میں بن کر سامنے آتے ہیں،، ایک چادر میلی سی" میں "بیدی نے انسانی کردار کی پیچ در پیچ شخصیت، جذبات، اور زندگی کے جذبات اقدار کی شکست و ریخت اور لاشعور کی قوت کو زندہ کردار نگاری کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ یہ ناول زندگی کا مرقع ہے' بیدی کی فنی مہارت اور فنی احتیاط، ویژن کی گہرائی تخلیقی خلوص اس ناول کو نہ صرف کامیاب ہی بناتے ہیں۔ بلکہ اہم ادبی دستاویز بھی بنا دیتے ہیں، روزمرّہ کے معمولی واقعات اور احساسات کو فن کی بلندی تک لے جانا اور ان میں انسانی دکھ درد کی منھ بولتی تصویریں پیش کرنا بیدی کے فن کا کمال ہے یہی احساس احمد علی کے ناول "دلّی کی ایک شام" پڑھ کر ہوتا ہے۔ جو انگریزی میں تو آزادی سے قبل شائع ہو چکا تھا، لیکن اس کا اُردو ترجمہ آزادی کے بعد شائع ہوا ہے۔ ترجمہ خود مصنف نے نہیں کیا لیکن اس میں اورجینل ناول کا سا تاثر موجود ہے، شوکت صدیقی نے ناول کو ایک سنجیدہ طرزِ فن کے طور پر استعمال کیا ہے۔ بیدیؔ کے ساتھ شوکت صدیقی کا ذکر اس لئے ضروری ہے کہ بیدی کی طرح ہی شوکت صدیقی سماجی شعور رکھتے ہیں اور زندگی کی کردار نگاری کے قائل ہیں "خدا کی بستی" اکھڑے ہوئے لوگوں کی ٹکڑے ٹکڑے زندگی کو اور کرداروں کے غم و یاس کو نہایت چابک دستی سے پیش کرتا ہے ان کا دوسرا ناول "کو کابیلی" بھی ایک کامیاب ناول ہے۔

یہی فنی شعور خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" میں موجود ہے۔ خدیجہ مستور نے حیات کو ایک مکمل اکائی کے روپ میں دیکھا ہے اور پھر اس کے مختلف حصّوں پر نظر ڈالی ہے اور غیر ضروری جزیات کو چھوڑ کر ان مختلف حصّوں کو ایک فنی اکائی میں منظم کر دیا ہے، یہی باعث ہے کہ "آنگن" افسانوں کا مجموعہ نہیں ناول ہے "آنگن" انسان کے نازک ترین رشتوں کو تہذیبی اور سماجی پس منظر میں متحرک طور پر پیش کرنے میں کامیاب ثابت ہوا ہے۔ ناول کے مرکزی کردار عالیہ اور جمی عام کرداروں کی طرح سپاٹ نہیں اور وہ پورے ناول پر حاوی ہیں۔

جمیلہ ہاشمی کے ناول "تلاش بہاراں" کا بڑا چرچا رہا۔ "تلاش بہاراں" ناول کی تکنیک کا بھرم قائم کرتا ہے جس میں ایک کردار کے شعور کے ذریعے واقعات کو ایک مربوط ڈھانچے میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کا ہیرو کردار بننے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اس لئے نہیں کہ وہ اینٹی ہیرو ہے بلکہ اس لئے کہ وہ نمو پانے سے قاصر ہے۔ جمیلہ ہاشمی کا دوسرا ناول "داغِ فراق" بھی اس طرز کی نمائندگی کرتا ہے۔

خواتین افسانہ نگاروں کا ذکر چل پڑا تو واجدہ تبسم کے "شہر ممنوع" اور رضیہ سجاد ظہیر کے "پھول اور سموم" "سمن" اور "سرِشام" اور رضیہ فصیح احمد کے "آبلہ پا" کا ذکر بھی ضروری ہے۔ ان کے بارے میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ یہ "مسلم معاشرت" کے ٹائپ ناول ہیں۔ لیکن رضیہ سجاد ظہیر کے ناول کسی حد تک مختلف ہیں اور ان کا سماجی شعور عصمت چغتائی کے ناول "معصوم" سے زیادہ قریب ہے۔

اردو میں خالص رومانی نقطۂ نظر سے بھی ناول لکھے گئے ہیں جن کی ادبی اہمیت مسلّم نہیں لیکن انھیں وقتی طور پر ادبی ناول کا درجہ مل گیا ہے اے حمید کے ناول کرشن چندر کے رومانی نقطۂ نظر سے متاثر ہیں لیکن ان میں سماجی پروٹسٹ اور طبقاتی شعور کی کمی ہے۔ الفاظ کی جادوگری ہے۔ حقیقت کی تلخی نہیں۔ رومانی ناولوں کی اپنی الگ روایت ہے اور یہ روایت اتنی مستحکم ہے کہ غلام عباس اور اشفاق احمد جیسے کہنہ مشق اور باشعور افسانہ نگار بھی جب ناول کی طرف راغب ہوئے تو

انھوں نے رومانیت کی روایت کو ہی سینے سے لگایا۔ غلام عباس کا ناول "محبت روتی ہے" اور اشفاق احمد کے ناول "رومانِ بہار" "زہریلا حسن" خالص رومانی۔

اردو ادب میں مارکسیت اور فرائڈین نفسیات کا اثر قریب قریب ایک ہی دور میں ہوا۔ اس لئے سماجی اور جنسی آزادی کی تحریک ناولوں میں ساتھ ساتھ رہی۔ ناول نگاروں نے سیاسی جبر اور سماجی پسماندگی معاشی عدم مساوات اور جنسی گھٹن اور کج روی کے خلاف آواز اٹھائی، جمہوریت، سماجی انصاف اور مساوات اور آزادی کی اقدار کی اشاعت ہوئی، سیاسی سماجی اور طبقاتی مسائل کے ساتھ ساتھ ہمارے ناول نگاروں نے جنس کو بھی حقیقت پسند نظریے سے پیش کرنے کی کوشش کی اس ذہنی پس منظر کے باعث ناول میں جنسی سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری اور بین الاقوامی نقطۂ نظر کو اہمیت ملی۔

جن ناول نگاروں نے طبقاتی کشمکش جنسی ناآسودگی اور پرولتاریہ پر زور دیا ان میں کرشن چندر کا نام پیش پیش ہے۔ کرشن چندر کے بیشتر ناول ان ہی عناصر سے ترتیب پاتے ہیں۔ ناول نگاروں میں سب سے زیادہ ناول کرشن چندر نے تحریر کئے ہیں، "آسمان روشن ہے"، "ایک عورت ہزار دیوانے"، "ایک وائلن سمندر کے کنارے"، "چاندی کا گھاؤ" "دل کی وادیاں سوگئیں"، "غدار"، "ایک گدھا نیفا میں"، "گدھے کی سرگزشت"، وغیرہ ان ناولوں میں رومان اور حقیقت، حسن اور انقلاب، طبقاتی کشمکش اور جنسی جذبہ سب ایک دوسرے میں خلط ملط نظر آتے ہیں۔ یہ ناول جذبات کو تو چھو لیتے ہیں لیکن انسانی ذہن اور زندگی کا گہرا اور پیچیدہ شعور عطا نہیں کرتے۔ کرشن چندر ہنگامی حالات کو فنی شکل دینے میں جلد بازی سے کام لیتے ہیں "جب کھیت جاگے" کے دیہی نظام میں کسانوں کی جدوجہد سے "باون پتے" کی رومان پرور فلمی فضا تک کرشن چندر کے فن میں ایک ٹھہراؤ کی کیفیت تو ہے۔ گدھے کی سرگزشت، موجودہ سیاسی حالات پر ایک تیکھا طنز ہے۔ کرشن چندر کے ناولوں کے کردار ٹائپ کردار بنتے جا رہے ہیں۔

سماجی جبریت اور ٹائپ کرداروں کی روایت اردو ناول میں کافی زور پکڑ چکی ہے۔ مہندر ناتھ کے ناول "آدمی اور سکے" "رات اندھیری ہے"، "ارمانوں کی سیج" "سورج ہیت اور گناہ" اور خواجہ احمد عباس کے ناول "اندھیرا اور اجالا" اور "چار دل چار راہیں" میں بھی ٹائپ کردار اور سماج کا میکانیکی تجزیہ اور فارمولا پر مبنی پلاٹ ملتے ہیں۔ ان ناولوں کے کردار سیاہ اور سفید میں بٹے ہوئے ہیں۔ انسانیت پرستی کی قدر تو موجود ہے لیکن موجودہ دور میں اقدار کے بحران کی عکاسی بالکل نہیں۔ مہندر ناتھ کے ناول تو زبان و بیان سے بے رخی برتتے نظر آتے ہیں۔

اقدار کے بحران اور انسانیت پرستی کی موت کی خبر آزادی کے فوراً بعد کی تخلیق رامانند ساگر کے ناول "اور انسان مر گیا" میں کا دیباچہ خواجہ احمد عباس نے تحریر کیا۔ فرقہ وارانہ وحشت کے اس ہنگامی دور میں رامانند ساگر کا جذباتی صدمہ ایک فطری ردعمل تھا۔ لیکن بحث کا موضوع ناول نہیں رہا ناول کا دیباچہ بن گیا اور ترقی پسند حلقوں میں کافی گرما گرمی رہی۔

آزادی کے بعد ادیبوں نے ایک نئی دنیا میں آنکھ کھولی، ان کے سامنے انسان اور سماجی قوتوں کے ایسے رُخ آئے جو ابھی تک ان کی نظر سے پوشیدہ رہے۔ انسانیت کی شکست کو انھوں نے گہرے طور پر محسوس کیا۔ آزادی کے جشن میں خون خرابے کی وارداتیں اور پھر از الۂ سحر، ادیب ایک دوراہے پر کھڑا تھا۔ اس پس منظر میں "اور انسان مر گیا" کی تخلیق ہوئی۔ دوسرا اہم ناول تھا۔ قدرت اللہ کا "یا خدا" دونوں ناولوں کی ذہنی ساخت بالکل مختلف ہے "یا خدا" ناول نگار کی ذہنی بلوغت کا نہیں، تنگ نظر ذہنیت کا ثبوت دیتا ہے۔ جہاں "اور انسان مر گیا" میں انسانیت کا

نوحہ ہے، یا خدا، میں ان عناصر کی اشاعت کی گئی ہے جو اس نوحے کا باعث بنے ہیں۔

سوال ہندوستانی تہذیب اور سیاسی ارتقا کے شعور کا ہے۔ ہندوستانی تواریخ کے اہم موڑوں کی نشاندہی کرنے والے دو اہم ناول ہیں۔ عبداللہ حسین کا "اداس نسلیں" اور قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا"

"اداس نسلیں" ۱۹۱۳ء-۴۷ء تک کے اہم سیاسی دور کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ لیکن ذہنی طور پر یہ ناول ہندوستانی تواریخ کے پورے پس منظر تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ زندگی کس طرح واقعات اور کرداروں کے ذریعے فن کی شکل میں ڈھلتی ہے۔ "اداس نسلیں" اس کی کامیاب مثال ہے۔ نفسیاتی عوامل اور تہذیبی پس منظر میں انسانی جذبات اور احساسات محبتیں، نفرتیں، دُکھ درد۔ حسد اور ایثار۔ فرض اور خود غرضی، خواب اور خواہش ان سب کے تانے بانے سے انسان کے ذہن کی پستی اور بلندی کی جاندار تصویریں اس ناول میں بکھری ہوئی ہیں جس میں ہمارے دور کے پیچیدہ ذہن کی فنکارانہ عکاسی ملتی ہے۔ "اداس نسلیں" کو آزادی کے بعد کے ناولوں میں ایک خاص اور اہم مقام حاصل ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غمِ دل" سے "آگ کا دریا" تک قرۃ العین حیدر کے فن کا ارتقا دراصل ان کے ذہن کے ارتقاء کی غمازی کرتا ہے۔ اتنے قلیل عرصے میں انھوں نے حیات و کائنات اور انسانی تہذیب کا جو شعور حاصل کیا ہے اردو ادب میں اس کی مثال شاید ہی کسی دوسرے ادیب کے فن میں ملے گی۔ قرۃ العین حیدر برگسان کے نظریۂ وقت اور ورجینیا ولف کے طرزِ فن شعور کے بہاؤ سے متاثر ضرور ہیں لیکن اس تکنیک کا استعمال انھوں نے اپنے ناولوں میں ایک اوریجنل ادیب کی حیثیت سے کیا ہے۔

ڈھائی ہزار سال قبل کی ہندوستانی تہذیب کے دور سے آزادی کے حصول تک کا وسیع کینوس "آگ کا دریا" میں پھیلا ہوا ہے جس پر گوتم ہری شنکر چمپا اور کمال ہندوستانی روح کی زندہ تصویر بن کر بار بار روپ بدل کر ابھرتے ہیں۔ تہذیبی تواریخ کے مختلف موڑ مجرد فلسفہ یا واقعاتی تاریخ کے ذریعہ نہیں بلکہ تاثرات جذبات اور یادوں کے ذریعہ قارئین تک منتقل ہوتے ہیں، ناول میں بیشتر شعور کا بہاؤ کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے جو انسان کے ذہن کی فکری اور جذباتی گہرائی اور تسلسل کو پیش کرنے کا کامیاب ذریعہ ہے۔ پوری نسل کے تہذیبی سمبلز اجتماعی لاشعور کے پروردہ ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ناول کو اس کی مروجہ فنی اور فکری سطح سے بلند کر کے ایک اہم فنی صنف بنا دیا ہے۔ پُر زور بیانیہ قوت، فطری مناظر کی تصویر کشی۔ جذبات اور احساسات کی ترجمانی، ڈرامائی تاثر کردار نگاری کی بلوغت، قوتِ مشاہدہ، تجربہ اور تخیل کی پختہ کاری اور تاریخی شعور "آگ کا دریا" کو اس دور کا اہم ترین ناول بنا دیتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے حالیہ ناول "چائے کے باغ" اور "آخرِ شب کے ہم سفر" بھی ان کے فنی اور ذہنی ارتقا کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔

اجتماعی لاشعور کی گہرائیوں میں ڈوبنے کی یہ کوشش ناول نگاری کے لیے لازمی ہے۔ فرائڈ کے نظریۂ جنس اور لاشعور سے زیادہ گہرا اور ہمہ گیر نظریہ کارل ژونگ کا اجتماعی لاشعور کا ہے۔ "علی پور کا ایلی" میں ممتاز مفتی نے اس طرف پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں ممتاز مفتی انسان کے لاشعوری محرکات پر زیادہ زور دیتے ہیں اور اس کی جنسیت پر کم، نفسیاتی جبریت کا کسی حد تک شکار ہوتے ہوئے بھی "علی پور کا ایلی" عمیق کردار نگاری کا ایک اہم نمونہ ہے۔

اردو ناول میں موضوع، مواد، تکنیک اور ہیئت میں نئے اندازِ فکر اور تجربے کی ضرورت ہے۔ کتنے ہی مسائل

ہیں جن کی جانب ہمارے ادیبوں کی توجہ ضروری ہے ۔ تنہائی، تہذیب کا خلفشار، خواہش مرگ، انسانی زندگی کے نابود ہونے کا خطرہ، اقدار کا بحران، اجنبیت اور جلاوطنی ۔ مبہم اور غیر مبہم خوف ۔ تنظیمی ارتقا، فرد کی شخصیت کے فنا کا عمل، ذات کی تلاش اور کرائسیس، خود علیحدگی، عدم یقین، تشکیک اور ذہنی تذبذب انسان کی داخلی اور خارجی زندگی میں انقلاب رونما ہو رہے ہیں ۔ کیا ہمارے ناول نگار اس ہر لحظہ بدلتی زندگی کی کامیاب حقیقت کے مختلف پہلوؤں کو منفرد حیثیت سے پیش کرنے میں کامیاب ہوں گے ۔ اس کا جواب مستقبل کے ناول ہی دے سکتے ہیں ۔ اور اس جواب پر ہی " جدید ناول " کی تخلیق کا دارومدار ہے ۔

اُردو ڈرامے کی صورت حال

(اے ۔ بی ۔ اشرف)

ہمارے ملک میں اُردو اسٹیج ڈراما جس بے دقری اور بے وقعتی کا شکار ہو رہا ہے اس کے کئی اسباب اور عوامل ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر آج کے سائنسی دور میں انسان کشاکشِ زیست میں اتنا محو ہے کہ وہ اِس قسم کی "دیر پا تفریح" کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ "نقل کی نقل" میں کھو کر موجودہ زندگی کے گریز پا لمحات کا ساتھ نہیں دے سکے گا۔ چنانچہ وہ نسبتاً مختصر تفریح سے ہی حظ اٹھا لینے پر اکتفا کرتا ہے اور اس طرح اُن لمحات کا سرا بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ اس زمانی مجبوری کے ساتھ ساتھ تھیٹر اور اسٹیج کے زوال کا ایک سبب متکلم فلم کے وجود کو بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بظاہر یہ اسباب بڑے وزنی دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن جب ہم یورپ میں تھیٹر اور اسٹیج کو بدستور پھلتا پھولتا ہوا دیکھتے ہیں تو اِن اسباب کی اہمیت گھٹ جاتی ہے۔ یورپ کا موجودہ مشینی انسان، مشرق کی طلسماتی اور خوابناک فضا میں سانس لینے والے انسان سے کہیں زیادہ مصروف ہے۔ دوسری طرف فلم سازی کے میدان میں بھی یورپ نے جو ترقی کی ہے ہم ان کی گرد کو بھی نہیں پہنچ پائے۔ بایں ہمہ یورپ میں (اور خصوصاً روس میں) تھیٹر اور اسٹیج کو آج بھی وہی مقبولیت حاصل ہے جو اسے الزبتھ دور میں حاصل تھی۔ وہاں اسٹیج ڈراما آج بھی فلم کے شانہ بشانہ ترقی اور ترویج کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ آج بھی وہاں اسٹیج کو تہذیب و ثقافت کا بلند ترین مظہر خیال کیا جاتا ہے، تو پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اسٹیج کو زوال آچکا ہے؟ دراصل اُردو ڈرامے کے زوال کے اسباب خود اس کی ابتدائی نشو و نما اور پس منظر میں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ اس پس منظر میں اس کے فنی، فکری، سیاسی اور سماجی عوامل کا سُراغ لگا کر ہی اس کے مسائل کو زیر بحث لایا جا سکتا ہے۔

جس زمانے میں اُردو ڈراما وجود میں آیا سنسکرت ڈراما تقریباً معدوم ہو چکا تھا اور یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ اُردو ڈراما فن اور موضوع کے لحاظ سے سنسکرت ڈرامے سے قطعاً مختلف ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو ڈرامے کی ابتدائی تشکیل و تعمیر میں ان عناصر نے بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا جو سنسکرت ڈرامے کی باقیات سے نکلے تھے۔ اردو ڈرامے کی ابتدائی صورت ان نوٹنکیوں، رام لیلاؤں، سوانگوں اور رہسوں سے مشابہ تھی جو سنسکرت ڈراما کی بگڑی ہوئی صورتوں کے طور پر اُس زمانے میں مروج تھیں اور حقیقت یہ ہے کہ اردو ڈراما اپنے داخلی اور خارجی محاسن و معائب

کے لحاظ سے انھیں رام لیلاؤں، نوٹنکیوں اور سوانگوں کا عکسِ ثانی نظر آتا ہے جو اس دور میں مقبول تھیں۔ ان میں عوامی اپیل تو ضرور تھی لیکن ان میں سنسکرت ڈرامے کا سا فنی رچاؤ اور معیار موجود نہیں تھا۔ سنسکرت ڈرامے کا عروج کالیداس بھوبھوتی، مراری نرائن بھٹ اور ہرش ایسے شہرہ آفاق ڈراما نویسوں کا مرہونِ منت تھا۔ اسکے علاوہ اس کو نہ صرف دربار کی سرپرستی حاصل تھی بلکہ اس کو مذہبی فریضے کے طور پر بھی ادا کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ درجے کے ڈرامے وجود میں آئے لیکن سنسکرت زبان کے زوال پذیر ہوتے ہی جو نہی پراکرتوں میں ڈراما نویسی کا آغاز ہوا اس کا وہ معیار باقی نہ رہا جو سنسکرت زبان کے ادبی سرمائے کی بدولت قائم تھا۔ پراکرتیں ادبی صلاحیتوں سے محروم تھیں۔ اسکے علاوہ تفریح کا ان سستے اور عوامی ذرائع کو وہ اسٹیج بھی میسر نہ آسکا جو مہاراجہ ہرش اور اشوک کی سرپرستی میں سنسکرت ڈرامے کے اعلیٰ معیار کو سامنے رکھ کر قائم کیا گیا تھا۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ناٹک فنِ لطیف کے مرتبے سے گر کر سطحی رنگ اختیار کر گیا۔ تنگ بندی، سوقیانہ پن اور ابتذال کے عناصر نے آہستہ آہستہ غلبہ پانا شروع کیا اور بالآخر ڈرامے نے قلبِ ماہیت کے مختلف مراحل طے کر کے بہروپ، رہس اور سوانگوں کی صورت اختیار کر لی۔ فن ڈراما نگاری کے زوال کے سبب وہ اسٹیج بھی خالی نظر آنے لگا جو کبھی سنسکرت ڈرامے کی بدولت نہ صرف معاشرتی زندگی میں بلکہ مذہبی لحاظ سے بھی بڑی اہمیت حاصل کر گیا تھا۔ انحطاط اور انتشار کے اس دور میں کالیداس اور بھوبھوتی ایسا کوئی فن کار بھی پیدا نہ ہوا جو اس فن کو سہارا دیتا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب برصغیر پاک و ہند میں اسلامی حکومت کا آغاز ہوا۔ اسلامی نظامِ حیات میں ڈرامے کی کوئی گنجائش نہیں تھی اس لئے نہ تو مسلمان حکمرانوں نے اور نہ ہی مسلمان عوام نے اس میں دلچسپی کا اظہار کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اس صنف کا تمام تر اثاثہ عامیانہ قسم کی رام لیلاؤں، سوانگوں اور بہروپوں تک محدود ہو کر رہ گیا۔ میرے خیال میں یونانیوں، ہندوؤں اور دنیا کی بہت سی دیگر قوموں میں ڈرامے کی ترویج اور مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کے ہاں توحید کا تصور موجود نہیں۔ یونانی اور ہند و دونوں علم الاصنام اور دیومالائی تصورات سے شدت کے ساتھ وابستہ رہے ہیں۔ انگریزوں نے یونانیوں سے بہت اثر قبول کیا ہے اور خود ان کے یہاں تثلیث کا تصور پایا جاتا ہے۔ چنانچہ رقص و سرود، صنمیات اور دیومالائی عقائد و تصورات کی تجسیم کر کے اسٹیج پر پیش کرنا ان کا مقدس مشغلہ رہا ہے۔ مسلمانوں کے ہاں اس قسم کی مائی تھالوجی موجود نہیں تھی۔ مسلمانوں نے جہاں مقامی باشندوں کو علوم و فنون اور تہذیبی لحاظ سے متاثر کیا وہاں ان سے خود بھی اثر قبول کیا۔ ہند و مسلم تہذیبوں کے اشتراک نے ادب و فن، تمدن و ثقافت کے میدان میں نہایت مفید نتائج نکالے ہیں، خود اردو زبان اور بہت سی اصنافِ شعر مثلاً غزل، قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ انہیں دو تہذیبوں اور دو ثقافتوں کے باہمی تعلق اور ادغام کی پیداوار ہیں لیکن عرب اور عجم کی طرف سے درآمد کی ہوئی تہذیب کا مزاج نقالی اور ڈرامے سے اسقدر بُعد رکھتا تھا کہ جب تک خالص اسلامی نظریۂ حیات برقرار رہا اور جب تک اسلامی حکومتیں طاؤس و رباب کی طرف مائل نہیں ہوئیں اس وقت تک مسلمانوں نے ڈرامے کی طرف کوئی توجہ نہ دی۔ ڈرامے کی متداول اور مروجہ صورتیں ان کے لیئے لہو و لعب کے سوا اور کوئی حیثیت نہیں رکھتی تھیں۔ اس لئے انھوں نے اس وقت تک انھیں قابلِ اعتنا نہیں سمجھا جب تک وہ خود زوال، انحطاط اور انتشار کی پستیوں تک نہیں اتر ے۔

اردو ڈراما نگاری کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ اس نے اس وقت آنکھ کھولی جب معاشرہ انحطاط پذیری کی آخری حدوں کو چھو رہا تھا۔ غزل کے لئے تو یہ ماحول ساز گار ہو سکتا ہے لیکن ڈرامہ اس ماحول میں نہیں پنپ سکتا۔ یہ کہنا

بھی غلط نہ ہو گا کہ یہ زوال اور انحطاط ہی اردو ڈرامانویسی کی بنیاد بنا اور اس پر جو عمارت تعمیر کی گئی وہ کمزور ثابت ہوئی ظاہر ہے کہ اگر تیموری سلطنت کا ٹمٹماتا ہوا چراغ برطانوی سامراج کے ابھرتے ہوئے سورج کے سامنے بجھ کر لکھنوی تہذیب کا روپ اختیار نہ کرتا تو شاید ہی کوئی واجد علی شاہ پیدا ہوتا اور شاید ہی کہیں کشن لیلائیں اور رام لیلائیں رچائی جاتیں، قیصر باغ میں رقص و سرود کی محفلیں سجائی جاتیں اور شاید ہی اردو ڈراما اپنے مخصوص اندر سبھائی خدوخال کے ساتھ ظاہر ہوتا۔ اردو ڈرامے کا ابتدائی تہذیبی اور سیاسی پس منظر یہ انکشاف کرتا ہے کہ یہ فن حقیقتاً ایک تریباگ ثقافت اور کمزور سیاست کی پیداوار تھا۔ اردو ڈرامے کی ابتدائی نشوونما غلط خطوط پر ہوئی۔ اور جب خشت اول ہی ٹیڑھی رکھی گئی ہو تو اس پر کسی مضبوط عمارت کی توقع عبث ہے۔

اردو ڈراما نہ تو زندگی کی اعلیٰ اقدار کا ترجمان بن سکا اور نہ ہی عوامی مسائل کی عکاسی کا حق ادا کر سکا۔ دیگر اصناف ادب اور تمثیلی آرٹ کے سامنے اس کا چراغ جو نہ جل سکا تو اس کا سبب اسی پس منظر میں پوشیدہ ہے۔ اردو اسٹیج ڈرامے کے آغاز سے انتہا تک جتنا ڈرامائی سرمایہ ملتا ہے وہ زیادہ تر عامیانہ گانوں، دوراز کار اور فرسودہ کہانیوں اور سطحی مزاح پر مشتمل نظر آتا ہے۔ اس قسم کے ڈراموں کا تعلق زندگی کے مسائل سے بہت ہی کم ہے۔ اس زمانے میں برصغیر پاک و ہند میں جاگیر دارانہ نظام پوری طرح غالب آچکا تھا۔ اس نظام کی خباثتیں معاشرے کو گھن کی طرح چاٹ رہی تھیں لیکن ہماری ادبی تحریکیں اس سے بے نیاز نظر آتی ہیں۔ اردو ڈراما بھی ان مسائل سے بالکل بے نیاز تھا اس نے اپنے دامن میں روایتی داستان گوئی اور دیو مالائی قصہ کہانیوں کو سجایا۔ رقص و سرود سے دل بہلایا اور عوام کی طرح وہ بھی طبقاتی کشمکش اور سامراجی نظام کی برائیوں سے قطعاً بے نیاز رہا۔ اس کا بھی ایک سبب ہے۔ اردو ڈرامے کا سب سے پہلا مربی اور سرپرست واجد علی شاہ اختر پیا تھا جس کا سب سے بڑا مقصد دل بہلاوا اور تفریح تھا۔ ڈراما اس کے لئے دل بہلاوا تھا۔ امانت نے "اندر سبھا" لکھی تو اس مقصد کے تحت کہ:

"بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووئے اور خلق میں شہرت ہووے۔"

جہاں دل لگی اور شہرت کی خواہش فن کا معیار ہو وہاں فن کی اعلیٰ اقدار کا فقدان ایک قدرتی اثر ہے۔ چنانچہ اندر سبھا اور اسی قبیل کے ڈرامے کسی اعلیٰ مقصد کے حامل نہیں تھے۔ یہ تو تھا اندر سبھائی دور جو اردو ڈرامے کے ابتدائی دور پر محیط ہے۔ اس کے بعد پارسیوں نے اجارہ داری قائم کر لی۔ پارسی سیٹھوں کی تاجرانہ ذہنیت نے فن کا گلا گھونٹ دیا۔ اور ڈرامائی فن محض پیسہ کمانے کا ذریعہ بن کر رہ گیا۔ کاروباری نقطۂ نگاہ سے لکھے جانے والے ڈرامے عوام کو سستی اور گھٹیا تفریح تو مہیا کر سکتے تھے۔ شعور و فکر کو کوئی مہمیز نہیں دے سکتے تھے سیٹھوں کا یہ استحصالی طبقہ فن اور عوام دونوں کا استحصال کرنے لگا۔ ڈرامے کے تفریحی پہلو کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن جس مقام پر ڈراما ایک اہم ترین فن بنتا ہے (اہم ترین اس لئے کہ اس میں بیک وقت فن شاعری فن موسیقی اور فن رقص شامل ہیں) وہاں اس سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ تطہیر نفس کا باعث بھی بنے اور زندگی کی آویزشوں کو پیش کر کے صحیح حقائق کا ادراک بھی کرے۔

اسی دور میں طالب، احسن اور بیتاب ایسے اچھے ادیبوں نے ڈرامے کے انداز کو بدلنے کی کوشش کی؛ زبان میں ادبی رنگ پیدا کیا لیکن ان لوگوں میں ایک بڑے فن کار کی صلاحیتیں موجود نہیں تھیں، وہ بھی اندر سبھائی روایات کے اسیر رہے اور اس فرسودہ چکر سے نکل نہ سکے۔ البتہ اس دور میں ایک شخصیت ایسی نظر آتی ہے جس نے ڈراما نگاری کے دم توڑتے ہوئے فن میں نئی روح پھونکنے کی کوشش کی، یہ شخصیت آغا حشر کے روپ میں اس میدان میں ظہور پذیر ہوئی۔ انھوں نے سیٹھوں کی تاجرانہ ذہنیت اور عوامی ذوق کے پیش نظر اس فن کا خون بھی کیا تو اس کا "خون بہا" یہ تجویز کیا کہ کسی طرح اس کی سطح کو بلند کیا جائے۔ اگرچہ اس کے لئے بھی انھیں تمام بیس سال تک کوشش کرنی پڑی اور جب وہ اس کوشش میں کامیاب ہونے کے قریب تھے تو متکلم فلم کا چرچا عام ہو گیا۔ فلموں کے سامنے تھیٹر اور اسٹیج ماند پڑ گئے۔ آغا حشر نے بھی فلمی دنیا میں قدم رکھا۔ اور وہ اسٹیج خالی نظر آنے لگا جو کبھی عوام کی دلچسپی کا واحد مرکز تھا۔ امتیاز علی تاج کے ڈرامے "انارکلی" نے کافی شہرت پائی لیکن اسٹیج پر اسکے جوہر نہ کھل سکے۔

اسٹیج کے فقدان سے ڈرامہ نگاری کی صنف کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا۔ یوں اعلیٰ درجہ کا اسٹیج تو اردو ڈرامے کو کبھی بھی میسر نہ آیا لیکن اس دور میں تو رہا سہا وجود بھی ناپید ہو گیا۔ ڈرامے کے فنی اصول ماحول اور زمانے کے علاوہ اسٹیج کی ضروریات کے تحت تشکیل پذیر ہوتے رہے ہیں۔ ڈرامے کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ اسٹیج نے ہمیشہ ڈرامے کو متاثر کیا ہے۔ اسٹیج کی ترتیب اور اس کی ماہیت کی تبدیلی کے سبب ڈراما نگاری کے اسالیب اور انداز بھی متاثر ہوتے رہے ہیں، قدیم یونانی اسٹیج اور شیکسپئر کے عہد کے اسٹیج میں جو فرق ہے وہی فرق ان دونوں ازمنہ کے ڈراموں کی طرز نگارش اور پیش کش میں بھی واضح طور پر ملتا ہے۔ خود ہمارے ہاں بھی سنسکرت ڈرامے سے لے کر اندر سبھا تک ڈرامے نے سوانگ، رہس، نوٹنکی اور رام لیلاؤں وغیرہ کے جتنے قالب بدلے ہیں وہ سب رنگ شالوں اور منڈلیوں کے بدلتے ہوئے روپوں کے مختلف عکس ہیں۔

برصغیر پاک و ہند کے موجودہ ڈراما نگاروں نے مغربی ڈراموں کے براہ راست مطالعے سے فکر و نظر کے بہت سے رموز سیکھے ہیں اور کچھ ایسے ڈرامے تخلیق کئے ہیں جو ادب، فن اور فکر کے لحاظ سے خاصے کی چیزیں ہیں ان میں اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے "گناہ کی دیوار"، "حبیبہ زبوں" وغیرہ۔ سردار جعفری کا ڈرامہ "یہ کس کا خون ہے" خواجہ احمد عباس کے ڈرامے "یہ امرت ہے" اور "زبیدہ" حکیم احمد شجاع کا ڈراما "باپ کا گناہ" ڈاکٹر عابد حسین کے "زود پشیماں" اور "پردۂ غفلت" اور مرزا ادیب کے ڈرامے اہم ہیں لیکن ان تمام ڈراموں میں ایک چیز کی کمی شدت کے ساتھ محسوس ہوتی ہے اور وہ ہے "عمل" کی کمی۔ اور اس کا سبب وہی اسٹیج کا فقدان ہے ڈرامے اور دوسری اصناف ادب کے درمیان بنیادی فرق یہی ہے کہ ڈراما محض الفاظ کا کھیل ہے اور نہ اسکا دائرہ عمل صرف پڑھنے اور سننے ...... تک محدود ہے بلکہ یہ ایک "کر کے دکھانے" کی چیز ہے اور اس کی ترکیب و تعمیر لوح و قلم سے کہیں زیادہ ایک ایسی کارگہ عمل کی متقاضی ہے جسے اصطلاحاً اسٹیج کہتے ہیں۔ اس کے جوہر اسٹیج ہی پر کھلتے ہیں۔ چنانچہ ڈرامے کی ترقی اور ترویج کے لئے سب سے پہلے تو ملک میں اسٹیج اور تھیٹر کے قیام کی ضرورت ہے کیونکہ بغیر اس کے ڈرامے کی افادیت بلکہ ڈرامے کا بنیادی تصور زائل ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ ڈرامہ لفظ "ڈراؤ" سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں کر کے دکھانا" لیکن اسٹیج ڈرامے کے احیاء کے لئے

ہمیں معاشرے میں اس نقطۂ نظر کو (بلکہ عقیدے کو) پھیلانا ہوگا کہ ڈراما محض رقص و سرود اور بے جان نقالی سے ہی عبارت نہیں بلکہ اس فن سے تطہیرِ نفس کے ساتھ ساتھ اسرارِ حیات کی نقاب کشائی کا کام بھی لیا جاسکتا ہے۔

ہمارے ملک میں "الحمرا" یا اسی قسم کے اداروں کا قیام ڈرامے کے روشن مستقبل کی ضمانت نہیں دے سکتا۔ اس لئے کہ یہ اسٹیج عوام کی دسترس سے دور ہے۔ "الحمرا" جیسے اداروں میں ایک خاص طبقے کی رسائی تو ہے وہ عوام کی چیز نہیں ہے اور جب تک فن اور ادب عوام سے دامن بچاتے رہیں گے ان کی مقبولیت اور ہمہ گیری مشکوک رہے گی۔

آج کے ڈراما نگاروں پر بھی یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں زندگی کے مسائل، طبقاتی کشمکش اور معاشرتی شعور کی ترجمانی کر کے اس فن کو اس کا صحیح مقام اور مرتبہ دلائیں، آج ضرورت ہے کہ اردو ڈرامے میں کوئی غالب، کوئی اقبال اور کوئی حالی پیدا ہو جو اس دم توڑتے ہوئے فنِ لطیف کو حیاتِ نو بخشے۔

تحقیق

تحقیق کے اہم مسائل پر ایک نظر

(ڈاکٹر محمد حسن)

تحقیق دراصل سچائی کی تلاش ہے، سچائی سے زیادہ مقبول اور مبہم شاید ہی کوئی دوسرا تصور ہو انسانی اقدار کی بنیاد سچائی پر ہے لیکن سچائی کیا ہے اس کی تعریف کرنا یا اس تک رسائی حاصل کرنا تقریباً ناممکن ہے معمولی واقعہ کے بارے میں اتنی متضاد روائتیں سامنے آتی ہیں کہ صداقت کا تعین دشوار ہو جاتا ہے اسی لئے فلسفے ہی میں نہیں عملی زندگی میں بھی شک اور منکر پیدا ہوتے آئے ہیں۔ تحقیق کی تعریف کرتے وقت بھی اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ تحقیق مخصوص حالات میں اور مخصوص شواہد و روایات کی روشنی میں اس صداقت کی تلاش ہے جو محقق کی دسترس میں ہو یا اس کی دسترس میں ہو سکتی ہو۔ اس صورت میں تحقیق کی مطلق صداقت کی دریافت کا دعویٰ نہیں کر سکتی اس کی تلاش بھی اضافی ہوگی۔ اس کے وسائل بھی اور اس کے نتائج بھی عین ممکن ہے کہ آج حن مخطوطات کو مستند سمجھ کر نتائج اخذ کئے گئے ہیں کل وہ جعلی ثابت ہوں یا آج جن شواہد پر شہرتوں کے مینار تعمیر ہو رہے ہیں ان کے علاوہ اور ان کے بالکل متضاد شواہد سامنے آجائیں اور آج کے دعاوی کو باطل ثابت کر دیں اس لئے تحقیق اپنے زمان و مکان کے حدود میں رہ کر صداقت کی تلاش کر سکتی ہے۔ مطلق صداقت اس کے دائرے اور دسترس سے باہر ہے۔

لازمی طور پر اس ضمن میں یہ بحث بھی آئے گی کہ صداقت کے ان گنت روپ اور بے شمار تفاصیل ممکن ہیں، محقق ان میں سے کن حقائق کو اہمیت دے گا اور کن کو نظر انداز کرے گا۔ اس سلسلے میں افراط و تفریط ممکن ہے بعض ایسے محقق ہیں جن کا خیال ہے کہ حقائق کی معمولی سی معمولی تفاصیل بھی اہم ہیں کیونکہ اس سے پوری حقیقت یا اس سے نکالے ہوئے نتیجہ پر اثر پڑ سکتا ہے۔ مثلاً آپ باہر سے لوٹتے ہوں اور گھر آکر دریافت کریں کہ آپ کی غیر حاضری میں کوئی آیا تو نہیں تھا۔ عام طور پر اس سے یہ مراد لی جائے گی کہ آپ سے ملنے تو کوئی نہیں آیا تھا اور یہ سمجھ کر گھر والے یہ جواب دیں گے کہ کوئی نہیں آیا تھا، ہرچند کہ اس دوران میں ڈاکیہ خط دے کر آیا ہو گا۔ اس سوال کے جواب میں ڈاکیہ کا آنا حقیقت کی ایک غیر ضروری اور غیر متعلق تفصیل سمجھ کر نظر انداز کر دیا گیا۔ لیکن ایک ایسے گھر میں جہاں قتل ہوا ہو ڈاکیے کے آنے کی یہ معمولی سی بات اہم ہو سکتی ہے اور ڈاکیہ کی شہادت دور رس نتائج پیدا کر سکتی ہے اس مکتبۂ خیال کے محقق حقائق اور حقائق میں کم سے کم نظریاتی طور پر فرق روا نہیں رکھتے گو عملاً وہ بھی کسی ایک حقیقت کی تمام ترکڑیوں کو بیان نہیں کرتے بلکہ ان میں بعض کا ذکر کرتے ہیں اور بعض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو تحقیق کے سارے کارنامے پر خطِ تنسیخ کھینچنے میں بھی تامل نہیں کرتے ان کا خیال

ہے کہ ادیب وشاعر کا کارنامہ اس کی تحریریں ہیں ۔ ادیب وشاعر کی زندگی کی تفاصیل اس کے مسودات کی چھان بین نقطے اور شوشے گننا سب غیر ضروری باتیں ہیں کیونکہ ادبی تحریر کوئی قانونی دستاویز نہیں اس کا کام معلومات یا سائنٹیفک کی اطلاعات کی بے کم و کاست ترسیل نہیں ہے ۔ محض تاثر اور کیفیت کی باز آفرینی ہے اس لئے تحقیق کا عمل ہی ان کے نزدیک غیر ضروری تفاصیل کی تلاش قرار پاتا ہے ۔

یہ دونوں نظریات نیم صداقت کی مثالیں ہیں لیکن نہ تو حقائق کی مکمل اور بے کم و کاست ترجمانی ممکن ہے نہ ضروری حقائق کی ضروری تصدیق اور دریافت کے بغیر ادبی تنقید یا فنی تاثر کے ساتھ انصاف ممکن ہے اس لئے سب سے پہلا سوال جو محقق کے سامنے آتا ہے وہ انھیں دونوں مباحث سے پیدا ہوتا ہے یعنی محقق کی اپنی دسترس کن حقائق تک ہے اور ان میں کون سے حقائق اہم اور معنویت سے بھرپور ہیں ۔

محقق کی دسترس کے مسئلے کے دو پہلو ہیں ۔ داخلی اور خارجی ۔ داخلی پہلو یہ ہے کہ جو شخص کسی موضوع پر تحقیق کا کام شروع کر رہا ہے وہ خود اپنے کردار اور اپنے علم کے لحاظ سے کس حد تک تحقیق کے مطالبات کو عموماً اور اس مخصوص موضوع کے مطالبات کو خصوصاً پورا کر سکے گا، کردار کا مسئلہ یہاں اخلاقی نقطۂ نظر سے اتنا اہم نہیں جتنا علمی اور سائنٹیفک نقطۂ نظر سے اہم ہے ۔ اس ضمن میں مختصراً صداقت شعاری، ذمہ داری، متانت علمی معروضیت خلوص اور حقیقت پسندی کی خصوصیات کو لازم قرار دیا جا سکتا ہے ۔ یوں تو کون ہے جو اپنے کو صداقت شعار نہ جانتا ہو مگر ہم میں سے کتنے ہیں جو حقیقت کے بے کم و کاست اظہار سے تجاوز اور صداقت سے یکسر گریز نہ کرتے ہوں، ذمہ داری کا بھی یہی حال ہے لیکن ان تمام خصوصیات میں شاید سب سے ضروری اور سب سے کمیاب خصوصیت علمی معروضیت اور حقیقت پسندی ہے ۔ علمی معروضیت بھی قدرے مطلق ہے اور اس آدرش کو پوری طرح حاصل کرنا ناممکنات میں ہے لیکن جہاں تک ممکن ہو محقق نہ تو کسی مصنف یا میلان کی وکالت کی خاطر قلم اٹھائے نہ کسی کی نکتہ چینی اور عیب بینی اس کی نیت ہو ۔ نہ وہ وکیل ہے نہ محتسب البتہ حقیقت کی معروضی تلاش میں وہ جن نتائج تک پہنچتا ہے انھیں بے کم و کاست اور بلا خوف یا لالچ کے پیش کر دینا ہی اس کا مقصد ہونا چاہئے اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ محقق حقیقت کو کسی قسم کی رنگ آمیزی کے بغیر اور بلا کسی ضروری حصے کو چھپائے یا توڑے مروڑے پوری معروضیت کے ساتھ بیان کر سکے اس سلسلے میں محقق کی نیت ہی نہیں اس کا انداز بیان اور الفاظ پر اس کی قدرت بھی نہایت اہم ہے ۔

اس منزل پر پہنچکر تحقیق کی زبان کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے ۔ تحقیق کی زبان افسانوی ادب کی زبان سے یقیناً مختلف ہوگی ۔ اس میں تخئیل سے زیادہ واقعیت، ابہام سے زیادہ قطعیت اور کیفیت سے زیادہ حقیقت کے بے کم و کاست بیان پر زور دیا جائے گا ۔ رنگینی اس کا حسن نہیں عیب ہو سکتی ہے ۔ اس کا مقصد کیفیت نہیں معلومات کی ترسیل اور استنباط نتائج ہوتا ہے ۔ اس لئے اس کا حسن اس کی قطعیت ۔ ربط ۔ استدلال اور ترتیب مقدمات اور نتائج کی معقولیت اور توازن میں پوشیدہ ہوتا ہے، دلچسپی اس کا جوہر نہیں نہ دل کشی کی میزان پر اسے پرکھا جانا چاہئے اس کا رُخ آرٹ سے زیادہ سائنس اور فلسفے کی طرف ہوتا ہے ۔ جہاں الفاظ حتی الامکان پوری احتیاط اور تعین معانی کے ساتھ استعمال کئے جانے چاہئیں ۔

جہاں تک خارجی پہلو کا تعلق ہے محقق کا ان تمام علوم سے واقف ہونا ضروری ہے جو اس موضوع کے سلسلے میں سرمری ہوں۔ مثلاً اگر زیر بحث موضوع پر کام کرنے کے لئے لسانیات یا کسی دوسرے تکنیکل علم کا حصول یا بعض زبانوں سے واقفیت اور ان پر عبور حاصل کرنا لازم ہو تو یہ محقق کے فرائض میں داخل ہے۔ یہ بات دراصل کہنا یا لکھنا آسان ہے لیکن علوم کا رشتہ ایک دوسرے سے اس قدر ملا جلا ہے اور مختلف زبانوں کی افادیت اور ان میں بکھرے ہوئے خام مواد کی مقدار اتنی زیادہ ہے کہ ان سب وسائل سے فائدہ اٹھانے کے لئے جس ہمہ گیر لیاقت کی ضرورت ہے اس کا حصول محال ہے پھر بھی ضروری وسائل میں سے بعض ناگزیر ہوتے ہیں جن کے بغیر کام شروع کرنا اور موضوع کے ساتھ انصاف کرنا ممکن نہیں ہوتا ان علوم کا حصول لازمی ہے۔

ان مختلف اور متفرق علوم کے علاوہ خارجی وسائل میں خود تحقیق کے فن اس کے آئین و آداب کا علم ضروری ہے تحقیق اب محض مشق یا مشغلہ نہیں ہے اس کے ضابطے بہت کچھ متعین ہو چکے ہیں اور اس کے لئے جن صلاحیتوں کی ضرورت ہے ان کو حاصل کرنے یا مشق اور ریاضت کی مدد سے ان پر جلا کرنے اور ان کو صحیح راستوں پر لگانے کے لئے اصول و ضوابط مرتب ہو چکے ہیں اور تحقیقی طریق کار یا RESEARCH METHODOLOGY کے نام ایک علم وجود میں آچکا ہے۔ یہ علم دراصل محقق کے لئے قطب نما یا کمپاس کی حیثیت رکھتا ہے وہ اسے تحقیقی مواد کی فراہمی میں تو کوئی مدد بہم نہیں پہنچاتا البتہ فراہم شدہ مواد کی ترتیب اس کی تصدیق اور پرکھ اور اس سے مناسب نتائج نکالنے میں مدد کرتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ تحقیق متن اور تصحیح متن کے مسائل بھی ہیں جن کے بغیر کوئی محقق یا نقاد کوئی بات بھی وثوق اور اعتماد سے نہیں کہہ سکتا۔

اردو میں تحقیق کا سب سے پہلا اور بنیادی مسئلہ تحقیق متن اور تصحیح متن کا ہے۔ تصحیح متن سے میری مراد یہ ہے کہ متداولہ کلیات یا تصانیف میں جو الحاقی یا غیر مستند حصے شامل ہو گئے ہیں ان کی نشاندہی کی جائے اور جو حصے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں انھیں شامل کیا جائے تحقیق متن سے یہ مراد ہے کہ اصل مصنف نے جس طرح لکھا ہے اسی شکل میں متن کو پیش کر دیا جائے اردو ادب کی بڑی بدقسمتی ہے کہ تحقیق اور تنقید کی تمام کامیابیوں اور کامرانیوں کے اعلان کے باوجود ابھی تک ہمارے اساتذہ کی تحریروں کا بھی صحیح متن ابھی تک فراہم نہیں ہو سکا ہے۔ غالب کے استثناء کے ساتھ شاید ہی اردو کا کوئی قابل ذکر قدیم شاعر ایسا ہو جس کے کلام کا صحیح متن دستیاب ہوتا ہو۔ یہی حال اردو کے صاحب طرز نثر نگاروں کا ہے البتہ نثر کا رواج بعد میں ہوا اور اس کے نامور لکھنے والے عہد جدید میں پیدا ہوئے اس لئے نثری تصانیف کے متن کی تحقیق کا مسئلہ اتنا اہم نہیں جب تک وہ کلام مستند نہ ہو جس پر رائے دی جا رہی ہے، اس وقت تنقید کا سارا کاروبار محض قیاسی ہوگا اور غیر مستند اور الحاقی کلام کی بنیاد پر بخشی ہوئی شہرتیں یا عائد کی ہوئی گمنامی دونوں فرضی اور بے بنیاد ہوں گی، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ آج بھی ہماری تحقیق اپنے اس بنیادی فرض سے پوری طرح سبکدوش نہیں ہو سکی ہے غور کیجئے تو اس لحاظ سے ہماری تنقید کا بیشتر حصہ محض تاثراتی ہے مثلاً فراق گورکھپوری کا ذوق پر نہایت کامیاب مقالہ ذوق کے مستند اور پورے کلام پر حاوی نہیں ہے اگر نقاد کے پیش نظر پورا اور مستند کلام ہوتا تو شاید ان کی رائے مختلف ہوتی۔ اسی طرح مجنوں گورکھپوری کے مضمون "میر اور ہم" کی بنیاد یہ شعر ہے۔

شکست و فتح نصیبوں سے ہے ولے اے میر   مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا

اور اسی کو راہ نما بنا کر انھوں نے میر کے کلام میں تاب مفاد مت ڈھونڈ نکالی ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر میر کا نہیں بلکہ ایک غیر معروف شاعر آمیر کا ہے۔ اور اس سے مختلف ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صحیح متن کی غیر موجودگی نقاد کو کس طرح گمراہ کر سکتی ہے اور غلط نتائج تک پہنچا سکتی ہے۔

اُردو تحقیق کا دوسرا اہم مسئلہ اس کی سمت کا ہے تحقیق کے جوش و خروش میں ایک طرف تو ہر مخطوطے یا نایاب نسخے کے بارے میں صفحے کے صفحے بیانیہ انداز سے سیاہ کئے جا رہے ہیں۔ جن میں بعض ایسے بھی ہیں کہ اپنے زمانے میں بھی وہ پنساریوں کے ہاں پڑیاں باندھنے کے علاوہ اور کسی کام نہ آتے دوسری طرف اس بیانیہ قسم کی تحقیق نے اپنا تعلق تنقید سے بہت کچھ توڑ لیا ہے۔ کبھی کبھی تنقید نگاروں کی طرف سے تحقیق پر "گورکنی" کی پھبتی کسی جاتی ہے تو کبھی تحقیق کے شیدائی تنقید کو محض لفاظی یا خیالی طوطا مینا بنانے سے تعبیر کرتے ہیں تنقید اور تحقیق کا یہ فاصلہ یا ان دونوں میں کس قسم کی رفاقت یا اتفاق افسوسناک ہے اور اس کی موجودگی میں دونوں میں سے کوئی بھی اپنا منصب پورا نہیں کر سکتی۔ ظاہر ہے کہ تحقیق تنقید ہی کا ایک شعبہ بلکہ جزو لاینفک ہے۔ جب تک گارے چونے کا خام مواد جمع نہ ہو اس وقت تک عمارت کیونکر تعمیر ہو سکتی ہے جب تک تحقیق حقائق کی مناسب چھان بین کر کے تصدیق کی مہر ان پر نہ لگا دے اس وقت تک ان حقائق سے نتائج کیونکر نکالے جا سکتے ہیں۔ یہاں دونوں میں سے کسی کے غیر ضروری یا کم ضروری ہونے کا سوال نہیں دونوں کے لازم و ملزوم ہونے کا اعتراف لازم ہے۔ دوسری طرف یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ تنقیدی شعور کے بغیر تحقیق کا کام ادھورا اور ناقص ہے۔ تحقیق کا کام صرف حقائق کے غیر مربوط اور بے ہنگم انبار سے پورا نہیں ہوتا جب تک ان حقائق سے مناسب نتیجے نہ نکالے جائیں یا ان کی ترتیب اس طرح نہ کی جائے کہ وہ کسی نتیجے تک پہنچنے میں مددد یں اسوقت تک تحقیق کا کام پورا نہیں ہوتا۔ حقائق کی اہمیت اور معنویت بھی اضافی ہوتی ہے۔ بعض حالات میں ایک حقیقت نہایت دور رس نتائج پیدا کرتی ہے اور اس لئے اہم سمجھی جاتی ہے۔ دوسرے حالات میں وہی حقیقت غیر متعلق اور غیر اہم ہو جاتی ہے۔ تحقیق کا کام اس شعور کے بغیر ممکن نہیں۔

اردو میں ادبی تحقیق کے میدان میں سب سے دشوار ڈسپلن استخراج نتائج کا ہے۔ جہاں ہماری تنقید میں بنیادی حقائق کی فراہمی کے بغیر قیاسی رائے زنی کا رواج رہا ہے وہاں تحقیق میں حقائق کے انبار ہی کو کافی سمجھ لینے کا رجحان بھی کم نہیں ہے۔ یونیورسٹیوں میں پی ایچ ڈی کے لئے منظور ہونے والے تحقیقی مقالات میں سے اکثر نصف سے زیادہ محض تاریخی یا سماجی پس منظر نام کے ابواب پر مشتمل ہوتے ہیں ان ابواب میں صرف تاریخی واقعات کی گردان کی جاتی ہے اور ان سے ضروری نتائج نہیں نکالے جاتے جس سے وہ بجائے مفید ہونے کے تحقیقی مقالے کا آماس بن جاتے ہیں جب تک ان حالات و واقعات سے نتائج نکالنا مقصود نہ ہو اس وقت تک ان کی کوئی گنجائش نہیں۔ حقائق کی مناسب توجیہہ اور ان کے عواقب اور متعلقات پر غور و فکر کرنا فن کا درجہ رکھتا ہے اور اس فن کے لئے اکتساب اور ریاضت اور مشق شرط ہے۔

اس مرحلے پر تحقیق میں تخیل کی کارفرمائی اس کے منصب اور اس کے حدود کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے، اکثر یہ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ تحقیق سائنس ہے اور تخلیق آرٹ، اس سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ تحقیق میں تخیل کی کارفرمائی سرے سے مفقود ہوتی ہے جب کہ تخلیق میں بنیادی طور پر اور تنقید میں ضمنی طور پر تخیل کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے۔ حقیقت کا سراغ حقیقت کی مناسب توجیہہ تفتیش و تصدیق کے لئے متعلقہ اور اہم حقائق کا انتخاب۔ ان سب کاموں میں تحقیق کو تخیل کا سہارا

لینا پڑتا ہے جو انتخابی یا تنقیدی شعور کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اس کے علاوہ مختلف شواہد و روایات کی تطبیق، تفتیش اور ترتیب کی مدد سے کسی نتیجہ تک پہنچنا اور ان میں کسی ایک روایت کو صحیح اور دوسری کو غلط یا غیر مستند قرار دینے کے لئے بھی ضروری ہے کہ حقائق کے مختلف ٹکڑوں کو ایک پیکر میں ڈھالا جائے اور ان کی مدد سے ایک تصویر یا ایک خیال تک رسائی حاصل کی جائے۔ یہ کام تخیل کی مدد کے بغیر سرانجام نہیں پا سکتا۔ اس لئے یہ خیال کہ قیاس اور تخیل کی تحقیق میں کوئی گنجائش نہیں ہے حقیقت سے بعید ہے۔ البتہ یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ تخلیق میں جس طرح تخیل کا عمل غالب ہوتا ہے اس طرح تحقیق میں عمل غالب نہیں ہوتا بلکہ سائنٹفک ذریعہ تفتیش اور حقائق کے تابع ہوتا ہے۔ تخیل صرف حقائق کی سنگین حدبندی ہی میں عمل پذیر ہو سکتا ہے اور ان حدبندیوں سے وہ زیادہ دور تک تجاوز نہیں کر سکتا۔

ادبی تحقیق کے سلسلے میں ایک اور اہم کمی یہ ہے کہ ابھی تک تحقیق کے بنیادی وسائل کی فراہمی کا کام بھی مکمل نہیں ہو سکا ہے۔ آج جو طالب علم تحقیق کے میدان میں قدم رکھتا ہے اسے بار بار جویندہ یابندہ کی منزل سے گزرنا پڑتا ہے اور معمولی سی معمولی معلومات حاصل کرنے کے لئے خاصی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کی حیثیت بیسویں صدی کے اس سیاح کی سی ہے جسے یہ علم نہ ہو کہ کولمبس امریکا دریافت کر چکا ہے اور وہ اپنے طور پر ساری مصیبتوں کو جھیلتا اور غیر ضروری تکالیف اٹھاتا ہوا راہ اور سمت کے بارے میں اطلاعات سے بے خبر امریکا کے ساحل تک پہنچے۔ مثال کے طور پر اردو میں تحقیق کے میدان میں قدم رکھنے والے کو یہ معلومات بھی بہم نہیں پہنچتیں کہ کن کن موضوعات پر کام ہو چکا ہے اور کن کن موضوعات پر اب تک کون کون سی کتابیں اور مضامین شائع ہو چکے ہیں اگر وہ کسی قدیم مخطوطے کے متن کی تحقیق کا کام کرنا چاہتا ہے تو بعض غیر ملکی لائبریریوں کے علاوہ اپنے ملک کی لائبریریوں کے ذخیرۂ مخطوطات کی فہرست تک بھی میسر نہیں آتیں جس سے یہ معلوم ہو سکے کہ کن لائبریریوں میں متعلقہ مخطوطے کے نسخے دستیاب ہو سکتے ہیں اس کے لئے ہمیشہ بعض مقامی دوستوں کی اعانت، بعض لائبریریوں کے لائبریرین اور دوسرے علم دوست حضرات کے تعاون کا مرہون منت ہونا پڑتا ہے لائبریریوں کے علاوہ مخطوطات اور قدیم اور نایاب نسخے ذاتی کتب خانوں یا درسگاہوں اسکولوں کالجوں اور امام باڑوں کے ذخیروں میں بھی بکھرے پڑے ہیں، ان کی حفاظت کا کوئی انتظام نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ کوئی مرکزی ادارہ ایک طرف تو ان تمام نادر مخطوطات کی فراہمی کا کام شروع کرے۔ جو لائبریریوں اور (ARCHIVES) کے دائرے سے باہر ہیں اگر ممکن ہو تو انھیں حاصل کرے ورنہ کم سے کم ان کے مائیکروفلم یا فوٹو اسٹاٹ نقلیں حاصل کر لی جائیں تاکہ یہ مخطوطات مکمل طور پر ضائع ہونے سے بچ جائیں دوسری طرف اردو اور اردو سے متعلق فارسی اور دیگر زبانوں کے مخطوطات کی ایک مکمل فہرست مرتب کی جائے۔ جو ہندوستان کے مختلف کتب خانوں اور ARCHIVES میں بکھرے ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ، ہندوستان میں کم سے کم کسی ایک مرکزی ادارے میں برٹش میوزیم اور انڈیا آفس کے تمام اردو فارسی مخطوطات کے مائیکروفلم یکجا کر لئے جائیں تاکہ تحقیق کا کام کرنے والوں کو ہر منزل در بدر بھٹکنا نہ پڑے اس سے تحقیق کے طالب علم کی تمام مشکلیں آسان نہیں ہوں گی مگر اس کا بار اس حد تک ضرور کم ہو جائے گا کہ وہ جسمانی مشقت سے کسی قدر آزاد ہو کر غور و فکر کی طرف زیادہ یکسوئی کے ساتھ توجہ کر سکے۔

تحقیق دراصل تنقید کی بنیاد اور اس کا پس منظر فراہم کرتی ہے اس لئے اس کا رشتہ براہ راست ادب کے علاوہ علوم و فنون کے دوسرے شعبوں سے بھی ہے اس کے لئے تمام ادوار تاریخیں اہم ہیں اور قدم قدم پر محقق کو ایسے علوم سے

مدد لینی پڑتی ہے جو ادب کے دائرے سے باہر ہیں۔ مثلاً امیر خسرو کے اردو کلام کو جن دلائل کی بناء پر الحاقی قرار دیا گیا ان میں ایک دلیل یہ بھی تھی کہ اس میں تمباکو کا ذکر ہے اور تمباکو کا رواج امیر خسرو کے زمانے سے بہت بعد میں ہوا۔ دوسرے لفظوں میں ہندوستان میں تمباکو کے رواج کی تاریخ کا تعلق براہِ راست ادبی تحقیق سے ہے اسی طرح کسی دور کے رسم و رواج، گفتگو کے آداب، اس دور کی زبان اور طرزِ عمل کے عام انداز سے واقفیت تحقیق کے طالب علم کے لئے ضروری ہے۔ مثال کے طور پر آبرو کا شعر ہے ؎

سخن یک رنگ کا سب گانٹھ باندھو
کہ یہ گوہر ہیں بحرِ آبرو کے

اس شعر سے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ یک رنگ آبرو کے معاصر ہی نہیں بلکہ ان کے شاگرد تھے لیکن اگر یہ بات ملحوظ رکھی جائے کہ اس دور کا ایک عام دستور یہ بھی تھا کہ شعراء مقطع میں اپنے تخلص کو لغوی معنوں میں بھی استعمال کر دیتے تھے تو یقیناً اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا یا انیس کے مرثیے میں یہ مصرع

پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

پڑھ کر میر ضاحک ہی نہیں اور ان کے والد کی مرثیہ گوئی کے بارے میں شہادت فراہم کی جا سکتی ہے۔ لیکن اگر یہ بات پیش نظر ہو کہ میر انیس نے یہ مرثیہ اپنے بیٹے کے نام سے لکھا تھا اور انھیں کے نام سے پڑھا گیا تو پھر پانچویں پشت کا شمار دوسرے طریقے پر کیا جائے گا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ محقق کے لئے نہ صرف تاریخ بلکہ متعلقہ دور کی سماجی تاریخ سے واقفیت ضروری ہے۔ ہندوستان میں سماجی تاریخ کی تدوین کا کام ابھی پوری طرح شروع بھی نہیں ہوا ہماری تاریخ بادشاہوں کی فہرست ہے۔ ابھی اس دور کی معاشرت، تصورات و اقدار کی تصویر سامنے نہیں آئی ہے۔ ضرورت ہے کہ تحقیقی کام میں سماجی اور تہذیبی تاریخ اور اس کے بدلتے ہوئے اقدار و تصورات کو ملحوظ رکھا جائے اور ان دونوں کے درمیان گہرا ربط پیدا کیا جائے۔

تحقیق کے سلسلے میں ایک اور اہم کام تحقیقی مآخذوں کی تدوین اور ضابطہ بندی ہے۔ قدیم شاعری ہی نہیں بلکہ ہمارے ادب کے دور قدیم کے بارے میں ہمارے سب سے اہم مآخذ تذکرے ہیں ان میں بعض ضائع ہو چکے ہیں بعض ابھی مخطوطات کی شکل میں ہیں۔ شائع شدہ تذکروں کے متن بھی مستند اور صحیح نہیں ہیں اور ان کے متن کی تحقیق اور تصحیح کا کام ابھی نہیں ہوا۔ شائع شدہ تذکروں میں سے اکثر اب نایاب ہیں تحقیق کے فرائض میں سے ایک اہم فریضہ یہ بھی ہے کہ یہ تمام تذکرے تصحیح متن کے ساتھ شائع ہوں اور ان سے حاصل شدہ معلومات کی درجہ بندی اس طرح کی جائے کہ تحقیق کے طالب علم جب چاہیں جس شاعر اور ادیب کے بارے میں چاہیں ایک جگہ اس شاعر اور ادیب کے بارے میں تمام تذکروں سے حاصل شدہ معلومات حاصل ہو سکیں۔ اس طرح گویا کئی جلدوں میں ہمارے ادبی مشاہیر کی تعارفی فہرست تیار ہو جائے گی اور تحقیق کا کام کرنے والوں کیلئے بڑی سہولت پیدا ہو جائیگی۔ اسکے علاوہ غیر مطبوعہ تذکروں کی طباعت اور ان پر مناسب حاشیے لکھنے کا کام بھی ضروری ہے اور ان دونوں کاموں میں تطابق اور ہم آہنگی پیدا کرنا بھی لازم ہے۔ تحقیق بڑی ذمہ داری اور ریاضت کا کام ہے اردو میں ابھی اسکی اہمیت کا احساس شروع ہوا ہے اور ابھی اس کی مبادیات بھی پوری طرح ہم تک نہیں پہنچی ہیں۔ ضروری ہے کہ تحقیق کے میدان میں قدم رکھنے والے اس کی منزل ہمت اور آئین و آداب کا صحیح تصور پیش نظر رکھیں اور اسے جھوٹی وفاداریوں، رقابتوں اور ذاتی رنجشوں سے پاک رکھیں اور اس کے صحیح علمی پس منظر کو ملحوظ رکھ کر اسے محض عیب بینی، نکتہ چینی یا شہرتیں ملیامیٹ کرنے اور سندیں بخشنے کا وسیلہ نہ بنائیں بلکہ سنجیدگی اور علمی وقار کے ساتھ ادبی تحقیق کے معیار کو اور بلند اور اس کی روایت کو اور تابناک بنائیں۔

ادبی تحقیق سے متعلق بعض مسائل

(رشید حسن خاں)

تحقیق کا راستہ مشکلوں سے بھرا ہوا راستہ ہے ۔ اس میں دو چار سے کہیں زیادہ سخت مقام آتے ہیں ۔ ادبی تحقیق کے اصول اور اس کے مسائل بجائے خود بہت صبر آزما ہیں ۔ لیکن اب ان مشکلوں میں کچھ ایسے اضافے بھی ہو رہے ہیں جن کا تعلق اصول تحقیق اور طریقۂ کار کے بجائے بعض دوسرے خارجی اور نسبتاً غیر متعلق امور سے ہے ۔ ایک طرف ہماری یونیورسٹیوں نے اردو کی بے چارگی پر رحم کھا کر تحقیق کے دروازے ہر اہل و نا اہل کے لئے کھول دئے ہیں ، دوسری طرف کچھ سرکاری اور نیم سرکاری اداروں نے جس طرح ادب کی سرپرستی شروع کی ہے اس سے پست و بلند کا فرق مٹ گیا ہے اور اس کاروبار کی اس طرح گرم بازاری ہوئی ہے کہ عشق و ہوس کا امتیاز ختم ہوتا نظر آ رہا ہے ۔

تحقیق جیسے صبر آزما کام کو جس بے دردی کے ساتھ بازیچۂ اطفال بنا دیا گیا ، اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ بھی ہونا چاہئے تھا کہ آسان پسندی کا رجحان پیدا ہو اور اس کو برحق ثابت کرنے کے لئے تاویلوں پر زورِ طبع صرف کیا جائے ۔ یہ رجحان بھی خوب نشوونما پا رہا ہے ۔ اس کی ضرورت ہے کہ اِن مسائل پر گفتگو کی جائے اور یہ مضمون اسی خیال کا نتیجہ ہے ۔ یہ مضمون کئی حصوں میں منقسم ہوگا ، کوشش کی جائے گی کہ اس سلسلے کے اجزا پابندی کے ساتھ شائع ہوتے رہیں پیش نظر تحریر اس مضمون کا پہلا حصہ ہے ۔

اردو میں تحقیقی کام کرنے والوں کو جن تذکروں یا حوالے کی دوسری کتابوں سے استفادہ کرنا پڑتا ہے ۔ ان میں سے بیشتر فارسی میں ہیں ۔ آج کل یہ رجحان بڑھ رہا ہے کہ ایسی کتابوں ، خصوصاً تذکروں کا اردو میں ترجمہ ہونا چاہئے ، اس سلسلے میں خاصی پیش رفت ہوئی ہے اور متعدد کتابوں کے ترجمے شائع ہو چکے ہیں ۔ ذیل میں حوالے کی کتابوں کے ترجمے کے مسئلے پر گفتگو کی جائے گی اور اسی ضمن میں بعض ترجموں کا اجمالی جائزہ بھی لیا جائے گا ۔ اس مضمون میں ترجمے سے متعلق جو کچھ کہا جائے گا اس کا تعلق صرف ادبی تحقیق کے ماخذ و مسائل سے ہوگا ۔ دوسرے موضوعات کے تراجم کے مسائل اس سے ذرا مختلف ہیں اور ان سے متعلق گفتگو اس مضمون کے دائرے سے باہر ہے ۔

؎ رشید حسن خاں صاحب ، دہلی یونیورسٹی ۔ دہلی

انیسویں صدی عیسوی کے اواخر تک ہندوستان میں فارسی کے اثرات کارفرما رہے ہیں اور اس سے پہلے تو اسی کی فرماں روائی کا دور تھا۔ اس طویل عہد کی دستاویزیں، فرامین، مکاتیب، بیاضیں، روزنامچے، تذکرے، تاریخی کتابیں اور دوسرے مصادر کا اکثر حصہ فارسی میں محفوظ ہے۔ یہ ایسے ماخذ ہیں جن کی طرف رجوع کئے بغیر کوئی شخص اس عہد سے متعلق کسی ادبی موضوع پر تحقیق کا حق ادا نہیں کر سکتا، یہ بھی پیش نظر رہنا چاہئے کہ ان ماخذ سے استفادہ کے لئے فارسی میں معمولی شد بد کافی نہیں۔ اس زبان کا مزاج داں ہونا اور اس کے مختلف اسالیب کا شناسا ہونا ضروری ہے۔

ہر سال، طالب علموں اور استادوں کی قابلِ ذکر تعداد ایسے موضوعات کو ہدفِ تحقیق بناتی رہی ہے جن کے لئے فارسی سے واقف کارانہ شناسائی شرطِ اول قدم ہے۔ لیکن ان میں سے زیادہ طلبہ اور بعض اساتذہ بھی اچھی شناسائی در کنار، معمولی شناسائی سے بھی محروم ہوتے ہیں۔ اس کے بجائے کہ تحقیق کی لازمی شرائط کو پیدا کرنے کی طرف توجہ کی جائے اور ان شرطوں کی مکمل پابندی کا جب تک سروسامان نہ ہو اس وقت تک اس قسم کے موضوعات کو منتخب نہ کیا جائے، کوشش اس کی کی جاتی ہے کہ آسان پسندی کے لئے راہ پیدا کی جائے۔ یہ رجحان برابر بڑھ رہا ہے کہ مقررہ شرائط کے بموجب تحقیق کی مشکلوں سے عہدہ برآ ہونے کے بجائے ان کو نظر انداز کرنے یا ان سے کترا کر نکل جانے کے آسان طریقے اختیار کئے جائیں، حوالے کی کتابوں کو اردو میں منتقل کرنے کی جو ضرورت کچھ لوگ اس وقت محسوس کر رہے ہیں اس کی اصل وجہ یہی ہے۔

ایک زبان کی کتابوں کو دوسری زبان میں منتقل کرنا پسندیدہ بات ہے۔ اس سے زبان کے خزانے میں اضافہ ہوتا ہے، عام لوگ جو دوسری زبانوں کو نہیں جانتے وہ بھی ان کتابوں سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں، اچھا ترجمہ تخلیق کا رتبہ رکھتا ہے لیکن تذکروں یا حوالے کی کتابوں کے ترجمے کی حیثیت ذرا مختلف ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی حوالے کی کتاب کے ترجمے کو کیا اصل ماخذ کی حیثیت سے پیش کیا جا سکتا ہے یا اس کی حیثیت ثانوی ماخذ کی ہوگی؟

اگر کوئی بیان ترجمے پر مبنی ہے، اس صورت میں اس کو اس وقت تک مشتبہ سمجھا جاتا رہے گا جب تک نہ اصل عبارت سے تقابل کے بعد یہ فیصلہ نہ کر لیا جائے کہ مترجم نے، مصنف کے مفہوم کو سمجھنے میں غلطی تو نہیں کی۔ اس کی متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں کہ مترجمین نے، مصنفین کے مفہوم کو سمجھنے میں غلطی کی اور جن لوگوں نے ترجمے پر قناعت کر لی، وہ نادانستہ نقلِ کفر کے مرتکب ہوتے رہے ہیں۔

ہر شخص کا اسلوبِ بیان مختلف ہوتا ہے۔ یہ بات بھی مسلمات میں سے ہے کہ پیرایۂ بیان کا اختلاف، بات کو کچھ سے کچھ بنا دیا کرتا ہے۔ مصنف و مترجم دو مختلف شخصیتوں کے مالک ہوتے ہیں اور لازماً ان کا اسلوب بھی مختلف ہوگا۔ اس سے اصل مفہوم میں کمی بیشی کا بھی امکان رہے گا اور اس کا بھی کہ کہیں بات ہی بدل جائے۔

میں یہاں پر اس پہلو کی طرف بھی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ جس طرح دو افراد کا پیرایۂ بیان مختلف ہوتا ہے۔ اور جب بھی ایک شخص کی عبارت کو دوسرا شخص اپنے الفاظ میں پیش کرے گا تو وہ اصل مفہوم، اس شخص کے اسلوبِ بیان کے عناصر کے اضافے کے ساتھ معرضِ اظہار میں آئے گا اور وہ اصل مفہوم (اکثر صورتوں میں)

بذاتہ اس صورت میں باقی نہیں رہے گا جس صورت میں مصنف نے اس کو پیش کیا تھا ، اسی طرح دو زبانوں کا مزاج بھی مختلف ہوتا ہے ، اور یہ بات بھی اسی قدر طے شدہ ہے کہ جب بھی ایک زبان کی عبارتیں خاص طور سے وہ عبارتیں جو اس زبان کے مخصوص مرصع اسلوب نگارش اور مصطلحات و محاورات سے مزین ہوں ، دوسری زبان میں منتقل ہوں گی تو ان زبانوں کا مزاجی فرق اپنا اثر ضرور دکھائے گا اور اس صورت میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ترجمہ مصنف کی منشا کا بالکل صحیح ترجمان ہے اور اگر یہ پہلو بھی سامنے ہو کہ متعدد تذکروں میں جگہ جگہ فارسی کے ایسے مصطلحات و محاورات سے سابقہ پڑتا ہے جو عام فارسی کتابوں میں نسبتاً کم نظر آتے ہیں اور ان کی بہت سی عبارتیں مرصع انداز نگارش کا مجموعہ ہیں اور ان دونوں طرح کی عبارتوں کا بالکل صحیح ترجمہ نہایت مشکل معلوم ہوتا ہے ۔ مثال کے طور پر نکات الشعراء اور گلشن بے خار کی متعدد عبارتیں پیش کی جاسکتی ہیں ۔ اول الذکر تذکرے میں میر نے جگہ جگہ اہم محاورات و مصطلحات کو نہایت فراخ دلی کے ساتھ صرف کیا ہے اور ثانی الذکر میں مسجع مقفیٰ ، رنگین اور مرعوبیت زدہ عبارت کے اچھے خاصے نمونے موجود ہیں ، اس صورت میں ترجمے کے متعلق جو رائے ظاہر کی گئی ہے ، اس کو صحیح طور سے سمجھا جاسکتا ہے ۔

ایسے لوگوں کی قابل ذکر تعداد موجود ہے جو یہ کہتے ہیں کہ مرادف الفاظ ہوتے ہی نہیں ، یہ قول کلیتہً صحیح نہ ہو ، لیکن یہ ضرور ہے کہ اکثر الفاظ کے ایسے مرادف نہیں ملتے جو اس مفہوم کو بالکل اسی طرح ادا کرسکیں جو ان الفاظ سے وابستہ ہے ، یہ تو مفرد الفاظ کا حال ہے ۔ مرکبات کی صورت اس سے بھی زیادہ قابل توجہ ہے ۔ فارسی میں بہت سی اصطلاحیں ۔ بہت سے محاورے ، ضرب المثلیں اور مرکبات ایسے ہیں جن کا لفظی ترجمہ نہیں کیا جاسکتا ، اور جب بھی ان کے لئے دوسرے قریب المفہوم مرادف استعمال کئے جائیں گے ۔ اصل مفہوم کا دائرہ یا وسیع ہو جائے گا یا مختصر ہو جائے گا ۔ فارسی میں مفرد الفاظ نسبتاً کم ہیں اور اس کمی کی تلافی کی گئی ہے ۔ بے شمار وسیع المعنی مرکبات ہے ، ان میں سے بہت سے مرکبات معنوی طور سے ایسے تہہ دار واقع ہوئے ہیں کہ کبھی کبھی ان کے مفہوم کو منتقل کرنے کے لئے بہت سے لفظوں کے مجموعے کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے اور بعض صورتوں میں اس کے بعد بھی اس جامعیت مفہوم کا بدل ہاتھ نہیں آتا ۔

اس ذیل میں ایک اور پہلو بھی قابل لحاظ ہے : یہ عین ممکن ہے کہ مصنف و مترجم مختلف الخیال ہوں ۔ یہ اختلاف عقائد کا بھی ہوسکتا ہے اور اصولوں کا بھی ، نقطۂ نظر کا بھی ہوسکتا ہے اور انداز نظر کا بھی ۔ اس کا امکان ہر قدم پر رہتا ہے کہ مترجم ایسا طرز بیان اختیار کرے جس سے مصنف کی منشا کے خلاف کوئی پہلو چمک اٹھے یا دب جائے ۔ یہ عمل شعوری طور پر بھی ہوسکتا ہے اور غیر شعوری طور پر بھی ۔ اگر مترجم کے اندر ذرا بھی تند خیالی ہے ، یا وہ انتہا پسند ہے ، یا وہ طنز و تعریض کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتا ہے ، یا وہ اس حد تک اعتدال پسند ہے کہ ہر بات میں اعتدال کا جلوہ دیکھنا چاہتا ہے اور اس کو کار خیر سمجھتا ہے یا اس کے اندر یہ جذبہ موجزن ہے کہ پچھلوں کا تقدس کسی حالت میں بھی مجروح نہیں ہونا چاہئے ۔ ان سب صورتوں میں اس کا قوی امکان ہے کہ خواہ وہ بجائے خود ایمانداری کے ساتھ کام کرے ، لیکن اس کا یہ مزاج ، مرادف الفاظ کے انتخاب میں ، جملے کی ساخت میں اور عبارت کی درستی میں دخیل رہے اور اس طرح اس کی عبارت کے بین السطور میں وہ مفاہیم شامل ہو جائیں جن کو مصنف سے علاقہ نہ ہو ۔

ان امور کو مدِّ نظر رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات خود بخود واضح ہو جائے گی کہ ترجمے کو اصل تصنیف کا درجہ نہیں دیا جا سکتا، اور اس سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تحقیق کی اصطلاح میں اس کو اصل مآخذ کی حیثیت سے پیش نہیں کیا جا سکتا کہا گیا ہے کہ اچھّا ترجمہ تخلیق کا درجہ رکھتا ہے اور یہ نہایت صحیح بات بھی اسی کی مؤید ہے کہ جو عناصر ترجمے کو تخلیق کا مرتبہ بخشتے ہیں ان کی نوعیت، مترجم کے اضافوں کی ہوتی ہے اور وہ اصل تصنیف سے ذرا مختلف ہوتے ہیں۔

تذکروں سے متعلق ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ صحتِ متن کی حد تک دستور الفصاحت اور مجموعہ نغز جیسے دو تین تذکروں کو چھوڑ کر بیشتر تذکرے تصحیح کے متقاضی ہیں۔ مثلاً نکات الشعراء کو لیجئے، یہ دو بار چھپا ہے لیکن اس میں جگہ جگہ ایسے اغلاطِ عبارت ہیں کہ مفہوم خبط ہو جاتا ہے۔ بعض مطبوعہ تذکروں کے جو اہم خطی نسخے اب ملے ہیں۔ ان میں ایسے اضافے موجود ہیں جن سے مطبوعہ نسخے خالی ہیں۔ مثلاً تذکرہ جوشش کا وہ نسخہ جو ڈاکٹر محمود الٰہی کو دستیاب ہوا ہے۔ یا گلشن بے خار کا وہ نسخہ جس کا ذکر قاضی عبد الودود صاحب نے اپنے ایک مقالے (مشمولہ نوائے ادب بمبئی) میں کیا ہے۔ بعض تذکرے تو اس قدر غلط چھپے ہیں یا ان میں اس قسم کی خامیاں رہ گئی ہیں کہ ان کا از سرِ نو شائع کیا جانا بہت ضروری ہے۔ ان میں وہ تذکرے بھی شامل ہیں جن کو ایک زمانے میں انجمن ترقی اردو نے شائع کیا تھا اور وہ بھی ہیں جو حال ہی میں ———— بعض مقتدر حضرات کے مقدموں کے ساتھ شائع ہوئے ہیں۔ اِس صورت میں تحقیقی احتیاط اور معیار کا یہ تقاضا ہے کہ ان مطبوعہ تذکروں پر اکتفا کرنے اور ان کے مندرجات کو مستند سمجھنے کے بجائے۔ ان کے اہم خطی نسخوں سے استفادہ کیا جائے اور تحقیقی کام کرنے والوں سے اصرار کیا جائے کہ وہ مستند خطی نسخوں سے استفادہ کریں۔ جب صورت یہ ہے کہ بیشتر مطبوعہ نسخے ہی پوری طرح قابلِ اعتماد نہیں اور صرف ان پر اکتفا کرنے کا مطلب، بعض صورتوں میں غلط فہمی کا حصول ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ ان تذکروں کے ترجمے قابلِ استناد ہو سکتے ہیں؟ یہاں مجھے ان لوگوں کی رائے سے کچھ سروکار نہیں جو ہر کرم خوردہ قلمی کتاب کو بلا تکلف اہم دستاویز فرض کر لیتے ہیں اور ہر پرانی چھپی ہوئی کتاب کو قابلِ استناد سمجھتے ہیں۔ ترجمے جیسے غیر ضروری بلکہ غیر افادی کام پر زورِ طبع صرف کرنے کے بجائے اگر یہ کیا جائے کہ جو اصل مآخذ کم یاب ہیں یا تصحیح و ترتیب کے متقاضی ہیں۔ ان کو اہتمام کے ساتھ معرضِ طبع میں لایا جائے اور جو مآخذ ہنوز طباعت سے محروم ہیں اور گوشہ ہائے گمنامی میں پڑے ہوئے نگاہِ التفات کے منتظر ہیں اور جن تک طلبہ کی رسائی بہ مشکل ہو پاتی ہے اور بعض صورتوں میں نہیں ہو پاتی، ان کو شائع کیا جائے تو واقعی ایک کام ہو گا۔

جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے، بیشتر قدیم ادبی مآخذ فارسی میں ہیں۔ اگر دو چار تذکروں یا ایسی ہی اور کتابوں کے ترجمے شائع بھی کر دیے گئے تو اس سے ایسے کام کرنے والے کی مشکل حل نہیں ہوتی جو فارسی سے واقف نہیں۔ باقی مآخذ سے استفادہ کس طرح کیا جائے گا؟ اور اس کے لئے ایک عمر چاہیے کہ ساری دستاویزوں، فرامین، روزنامچوں، بیاضوں وغیرہ کا بے نہایت ذخیرہ اردو میں منتقل ہو سکے، بلکہ ایک عمر کے بعد بھی اس کا امکان نظر نہیں آتا۔ ایسی بہت سی کتابیں ہیں جو بہ ظاہر تاریخ ادب سے علاقہ نہیں رکھتیں لیکن اُن میں بعض واقعات یا افراد سے متعلق ضروری باتیں محفوظ ہیں۔ کیا ان سب کا ترجمہ ممکن ہے؟

اِس سلسلے میں اگر درجِ ذیل ضمنی باتوں کو بھی پیشِ نظر رکھا جائے تو معلوم ہو گا کہ ایسی کتابوں کے ترجمے کا کوئی

افادی پہلو نہیں، یہی نہیں، یہ ترجمے افادیت کے بجائے، خرابیاں پیدا کرنے کا ذریعہ بن سکتے ہیں :۔

(الف) آج کل (چند اربابِ علم کے استثنا کے ساتھ) جس معیار کا تحقیقی کام پیش کیا جا رہا ہے۔ وہ مایوس کن ہے اور وجوہ کے علاوہ ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ایسے حضرات اس کی بنیادی شرائط کو پورا نہیں کرتے اور مزاجاً ان کو تحقیق سے مناسبت نہیں ہوتی، ایک مزید سند حاصل کرنے کے لئے بہ سلسلۂ ملازمت کسی مقابلے میں شریک ہونے یا ترقی کے کسی اگلے مرحلے کو طے کرنے کے لئے اس قسم کے کام کیسے کئے جاتے ہیں۔ کچھ لوگ محض اس مجبوری سے ایسے کام کرتے ہیں کہ ان کو کسی سرکاری یا نیم سرکاری ادارے سے امدادی رقم حاصل ہو چکی ہے یا حاصل کرنا چاہتے ہیں اور اگر مقررہ تاریخ تک وہ کتاب پیش نہ کی گئی تو وہ رقم واپس لے لی جائے گی۔ اس صورتِ حال نے معیار کو سخت نقصان پہنچایا ہے ان حالات میں یہ توقع کہ اہم کتابوں کے ترجمے جیسا مشکل ترین کام ـــ صحت و معیار کی سخت ترین پابندیوں کے ساتھ ہو سکے گا، دیوانے کا خواب معلوم ہوتی ہے، اور اب تک بعض تذکروں کے جو ترجمے شائع ہوئے ہیں، اگر ان کو بطور مثال سامنے رکھا جائے تو پھر اس میں کسی قسم کے شک کی گنجائش نہیں رہے گی۔

(ب) ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ کوئی ایسا اعلیٰ ادارہ نہیں جو ایسے کاموں کی نگرانی کے فرائض انجام دے سکے اور وہ ادارہ اگر کسی ترجمے کے متعلق یہ فیصلہ کر دے کہ وہ صحت کے معیار پر پورا اترتا ہے تو وہ ترجمہ ترجمے کی حد تک درجۂ استناد حاصل کرے۔ بہ ظاہر حالات ایسے ادارے کا قیام بھی عملاً ممکن نہیں معلوم ہوتا اس کا بھی واضح امکان نظر نہیں آتا کہ کسی منظم لائحہ عمل کے تحت، اعلیٰ معیار کی مکمل پابندی کے ساتھ اس کار دشوار کو انجام دیا جا سکے گا۔ اس صورت میں یہ اور بھی ضروری ہے کہ طلبہ کو ترجمے کے اس کاروبار کی زیاں کاریوں سے محفوظ رکھا جائے اور آسان پسندی کے اس خطرناک رجحان کی ہمت شکنی کی جائے۔

اگر کوئی شخص اتنی استعداد نہیں رکھتا کہ فارسی کی اصل کتابوں کو سمجھ سکے تو پھر اس کے لئے یہ بے حد ضروری ہے کہ وہ اس راہِ دشوار میں قدم ہی نہ رکھے جس میں ہر قدم پر ایسے ہی حوالوں سے سابقہ پڑتا ہے، یہ کیا ضرور ہے کہ ہر شخص تحقیق کی وادیِ پرخار کو طے کرنے پر کمربستہ ہو جائے اور اس سر و سامان کے ساتھ کہ اس کی معمولی شرائط کو بھی پورا نہ کر سکتا ہو۔

ادبی مآخذ کے تراجم کا کیا حال ہے اور وہ کس حد تک معتبر ہیں، اس کا اندازہ کرنے کے لئے ذیل میں ایسے تین ترجموں کا مختصراً ذکر کیا جاتا ہے اس سے معلوم ہوگا کہ ترجموں کا یہ کاروبار کس قدر تباہ کن ہے اور اس سے طلبہ کو بچانا اور اس رجحان کی ہمت شکنی کیوں ضروری ہے۔ یہاں محض اثباتِ مدعا کے لئے ہر ترجمے کے صرف چند مقامات کو پیش کیا جائے گا۔ میرا ارادہ ہے کہ ایک علاحدہ مضمون میں ان ترجموں کا ذرا تفصیل سے جائزہ لیا جائے۔

شیفتہ کا تذکرہ گلشنِ بیخار بعض وجوہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے، میری معلومات کے مطابق یہ چار بار چھپ چکا ہے۔ لیکن اب کمیاب ہے۔ اس کی کمیابی نیز فارسی سے ناآشنا طلبہ کی بے چارگی پر ترس کھا کر پاکستان کے ایک تجارتی ادارے نفیس اکیڈمی نے اس کا ترجمہ شائع کیا ہے اور اس اہتمام کے ساتھ کہ ترجمے کی جتنی زیادہ سے زیادہ غلطیاں جمع کی جا سکیں ان کو جمع کر دیا جائے۔ یہ ترجمہ اس پائے کا ہے کہ اس کو معیاری غلط کتاب کی حیثیت سے بلا تکلف پیش کیا جا سکتا ہے۔ مترجم کا نام موجود نہیں، لیکن بلا تکلف کہا جا سکتا ہے کہ جس شخص نے یہ ترجمہ کیا ہے وہ اُن مولوی صاحب

سے بھی زیادہ باصلاحیت ہے، جنھوں نے "غیر بود" کا اضافہ فرمایا تھا، حرف الف کی ردیف سے ترجمے کے چند شاہ کار بطورِ نمونہ پیش کیے جاتے ہیں، میرے پیش نظر گلشنِ بیخار (فارسی) کا نولکشور اڈیشن مطبوعہ ۱۸۷۴ء ہے۔

۱۔ احسن علی احسن کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے کہ ان کا شمار سودا کے شاگردوں میں کیا جاتا ہے۔ اگرچہ شروع میں میر ضیا سے بھی مستفیض ہوئے ہیں، شیفتہ کی عبارت یہ ہے، "در تلامذۂ مرزا رفیع سودا معدود، ہر چند در بدایت حالی پرتوی از میر ضیا ہم گرفتہ، اما ذرہ اش خورشید از دگشتہ" (ص ۲۱) ترجمہ ملاحظہ ہو: (مرزا رفیع کے شاگردوں میں سے تھے، میر کی ضیا پاشی سے بھی کہیں کہیں مستفیض ہوئے ہیں، لیکن ان کا ایک ذرہ بھی اس کے لئے خورشید کی حیثیت رکھتا ہے"

میر ضیا کا "میر کی ضیا پاشی" میں منتقل ہو جانا اور ان کے ایک ذرّے کا خورشید کی حیثیت رکھنا ملاحظہ فرمایا!

۲۔ امین الدین خاں امین کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے "بعہد نجیب الدولہ نجیب خاں مغفور منصب قضای دہلی باو الدش بودہ" (ص ۲۷) مترجم نے ازراہِ التفاتِ خاص امین کے والد کے ساتھ ساتھ نجیب الدولہ کو بھی قاضی دہلی بنادیا فرماتے ہیں، "نجیب الدولہ نواب نجیب خاں مغفور کے بعد دہلی کا منصب قضا ان کے والد کو تفویض ہوا"

۳۔ خواجہ امین الدین امین کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے "از ارباب عظیم آباد است، وآنکہ نسبتش بمرشد آباد کردہ، از و خطائی عظیم آمدہ" مترجم نے "نسبت" کے معنی شادی قرار دے کر یوں داد ترجمہ دی ہے۔ "عظیم آباد کے بزرگوں میں سے ہیں، ان کی نسبت مرشد آباد میں ہوئی ہے، یہ بڑی غلطی ان سے سرزد ہوئی ہے"

۴۔ انشا، برموزونانِ معاصر از اعتراضات و مطاعن قافیہ تنگ نمودی۔ دیوانی دارد مشتمل بر اصناف سخن و ہیچ صنف را بطریقۂ راسخۂ شعرا نگفتہ" (شیفتہ ص ۲۹) مترجم نے اس عبارت کو کس طرح مسخ کیا ہے۔ یہ بھی دیدنی ہے "رمز و کنایہ سے اپنے ہم عصروں کا قافیہ تنگ کرتے تھے۔ ان کا دیوان موجود ہے جس میں تمام اصناف سخن میں دادِ سخن دی ہے اور کسی صنف میں پرانے شعرا کی پیروی نہیں کی"

۵۔ روشن بیگ امتی کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے کہ نوجوانی ہی میں مرگئے تھے "نوجوان مرد" (ص ۲۸) مترجم نے "مرد" کو بفتحِ اول فرض کر کے ترجمہ کیا ہے کہ "نوجوان آدمی تھے"

یہ تو ایک تجارتی ادارے کا کارنامہ تھا۔ جس پر نہ مترجم کا نام ہے نہ کسی معروف مقدمہ نگار کا سرٹیفکٹ۔ اس کے ساتھ شامل ہے۔ اسی تذکرے کا دوسرا ترجمہ، آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس کی اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ نے شائع کیا ہے۔ اس پر مترجم کا نام بھی موجود ہے، نام ہی نہیں تصویر بھی شامل ہے۔ سید الطاف علی بریلوی کا تعارف اور ڈاکٹر احسن فاروقی کا پیش لفظ بھی شاملِ کتاب ہے۔ ان دونوں حضرات نے مترجم کی صلاحیتوں اور ترجمے کے محاسن کا بھی تذکرہ فرمایا ہے، ایک علمی انجمن کی طرف سے شائع کیا ہوا یہ "علمی صحیفہ" اس تجارتی ادارے کی طرف سے شائع شدہ ترجمے سے کسی طرح بہتر نہیں۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہوگا:

(۱) گلشن بیخار کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے، "گل سر سبد سخن حمد چمن طراز یست کہ ...." ترجمہ کیا گیا ہے، "سخن حمد کا گل سر سبز چمن طراز ہے کہ...." کہئے، ناطقے کو سر بگریباں ہونا چاہیے یا نہیں! اسی ذیل میں آگے چل کر شیفتہ نے لکھا ہے۔ "باوجود طوبیٰ دست برنخل دگر دراز کردن از کوتہی نظرست" مترجم نے "طوبیٰ دست" کو مرکب

فرض کر کے ترجمہ فرمایا ہے "اور باوجود طولیٰ دستی کے دوسرے پودے پر ہاتھ ڈالنا طبیعت کی کوتاہی ہے ۔"

(۲) برہم ناتھ آرام کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے "آوازۂ شکستہ او رونق بازار کفایت خاں شکستہ ۔ در تیر اندازی دستی داشت" (ص ۹) مترجم نے فعل شکستہ کو کفایت خاں کا تخلص فرض کر کے اور اس جملے کے پہلے جزو کو غیر ضروری سمجھ کر، اس طرح ترجمہ کیا ہے "تیر اندازی میں کفایت خاں شکستہ کے حریف تھے ۔"

(۳) جرأت : سلسلہ نسبش برایمان محمد شاہی میرسد (شیفتہ ص ۴۲) اس کا ترجمہ کیا ہے "ان کا نسب یمین محمد شاہ تک پہنچتا ہے" برایمان، یمین بن گیا اور "یمین محمد شاہ" ایک نئی شخصیت عالم وجود میں آگئی لیکن اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ترجمہ ایک اور جملے کا ہوا ہے ۔ شیفتہ نے لکھا ہے "با انشاء و مصحفی مطارحہ کردی" اس کا ترجمہ فرمایا ہے کہ، "مصحفی و انشا سے مشاورت کرتے"

(۴) فخرالدین خاں خرد کے متعلق شیفتہ نے لکھا ہے "تبییض مسودات من علاقہ بایشاں دارد" فاضل مترجم نے تبییض کو چھان بین کا مرادف فرض کر کے ترجمہ کیا ہے "راقم کے مسودات کی چھان بین ان سے متعلق تھی ۔"

(۵) میر عزت اللہ عشق "صاحب دیوان، اما باوجود خواہش مکرر چشم شوق بران نیفتاد، لہٰذا این اشعار از سفائن منتخب و ثبت گشت" (ص ۱۳۵) مترجم نے "خواہش مکرر" کو مرکب کے بجائے دو مفرد لفظ فرض کر کے، ترجمہ یوں کیا ہے، "صاحب دیوان ہیں، باوجود خواہش کے ان کا دیوان دو بارہ نظر سے نہیں گزرا ۔ اس لئے محض چند اشعار منتخب کر کے ثبت کیے گئے"

(۶) میر کے ذکر میں شیفتہ نے یہ مشہور شعر بھی لکھا ہے،

شعر اگر اعجاز باشد بی بلند و پست نیست　　　در ید بیضا ہمہ انگشتہا یکدست نیست

اس کے ترجمے میں مترجم نے کمال سخن فہمی کا اس طرح مظاہرہ کیا ہے : "اگر شعر میں اعجاز ہے تو وہ بے بلندی و پستی کے نہیں ہوتا، جیسے تمام انگلیاں مل کر بھی ید بیضا نہیں ہو سکتیں ۔"

یہ محض نمونے ہیں، فاضل مترجم کے کارناموں کے ۔ ان کو دیکھ کر، بے اختیار یہ شعر یاد آتا ہے :

گر ہمیں مکتب و ہمیں ملا
کار طفلاں تمام خواہد گشت

تیسرا ترجمہ نکات الشعرا کا ہے جو تذکرۂ میر کے نام سے لکھنؤ سے شائع ہوا ہے ۔ اس کا تعلق کسی ادارے سے نہیں یہ مترجم کی ذاتی دلچسپی کا نتیجہ ہے ۔ اس کا بھی یہی حال ہے ؛ میرے سامنے نکات الشعرا (فارسی) کا دوسرا اڈیشن ہے،

۱ ۔ میر نے انند رام مخلص کے لئے لکھا ہے "شاعرے مقررے فارسی" ترجمہ کیا گیا ہے، "فارسی کے شاعر اور مقرر ہیں" ۔ "از مدت آزار نفث الدم داشت" مترجم نے "نفث الدم" کا ترجمہ "دمہ" کیا ہے، "کافی عرصے سے دمے کے مرض میں مبتلا تھے ۔"

۲ ۔ محمد حسین کلیم کے ذکر میں میر نے اپنی پسندیدہ روش کے مطابق مسجع اور مقفیٰ جملے بھی لکھے ہیں، ایک جملہ یہ بھی ہے "شعر پیچدار پر تاثیر او تیر کاکل ربا" ترجمہ ملاحظہ ہو، آپ کے پیچدار اور پر اثر شعر اس تیر کی طرح ہیں جو

بال کی بھی کھال کھینچے " خامہ انگشت بدنداں کہ اسے کیا لکھیئے !

(۳) خواجہ میر درد کے ترجمہ میں میر نے ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ " ایامیکہ فقیر بخدمت آں بزرگوار شرف اندوز می شد " مترجم نے " ایامیکہ " کا ترجمہ " ایک دن " فرض کر کے لکھا ہے۔ " ایک دن جب کہ فقیر کو ان کی خدمت میں جانے کا شرف حاصل ہوا۔"

(۴) حاتم کے متعلق میر نے لکھا ہے " دیوانش تا ردیف میم بدست آمدہ بود " اس سادہ جملہ کا ترجمہ ملاحظہ ہو " ان کا ایک دیوان میم کی ردیف تک مکمل ہو چکا تھا۔"

(۵) ایک اور معرکے کا ترجمہ دیکھئے ؛ میر نے ہدایت کے متعلق اپنے مخصوص طرز میں لکھا ہے " کیست خامہ او در عرصۂ میدان سخن بال بستہ راہ میرود " فاضل مترجم فرماتے ہیں " ان کا اشہب قلم میدان سخن میں بال باندھ کر دوڑتا ہے "

یہ صراحت ضروری ہے کہ کچھ کتابیں ایسی بھی ہیں جو تذکروں کی طرح ماخذ کی حیثیت سے بھی کام آتی ہیں۔ لیکن ان کی نوعیت تذکروں سے مختلف بھی ہے۔ ان کتابوں میں تحقیقی کام کرنے والوں کے علاوہ دوسروں کے لئے بھی دلچسپی کا سامان ہوتا ہے، جیسے درگاہ قلی خاں کی کتاب مرقع دہلی، یا ایسی ہی اور کتابیں : ایسی کتابوں کے ترجمے ضرور ہونا چاہئیں کیونکہ ایسی کتابوں کا دائرۂ اثر و فیض صرف تحقیق تک محدود نہیں ہوتا۔ ان کے ترجمے سے وہ عام پڑھنے والے بھی فائدہ اٹھا سکیں گے جو فارسی سے واقف نہیں ہوں گے (اور ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہے) نیز اردو کے ادبی سرمائے میں خوشگوار اضافہ ہوگا لیکن اس سلسلے میں ایک متعین طریقۂ کار ہونا چاہئے، جس سے صحت ترجمہ کی ضمانت حاصل ہو سکے اور وہ یہ کہ یا تو کسی ایسے اعلیٰ ادارے کی تشکیل عمل میں آئے جو خالص علمی سطح پر ایسی کتابوں کے متعلق فیصلہ کر سکے، جس کے بعد ان ترجموں کو سند اعتبار حاصل ہو جائے، اور چوں کہ مستقبل قریب میں اس کا امکان نظر نہیں آتا۔ اس لئے یہ لازم ہونا چاہیے کہ ترجمے کے ساتھ ساتھ اصل کتاب کا متن بھی شامل کیا جائے۔ اگر کتاب مختصر ہو تو ایک ہی جلد میں دونوں شامل ہوں، ورنہ دو جلدیں ہوں، اس سے حوالے اور تشکیک دونوں کا مسئلہ حل ہو جائے گا۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ بڑا طول عمل ہوگا، لیکن اگر ہم اس بات کو پیش نظر رکھیں کہ اس طول عمل سے فائدہ کہیں زیادہ حاصل ہوگا تو پھر اس طریقۂ کار کو اختیار کرنا کچھ بے جا نہیں معلوم ہوگا۔ ایک بڑا فائدہ اس سے یہ بھی ہوگا کہ اصل متن اگر وہ کمیاب ہے (اور ایسے بہت سے بلکہ اکثر متن اب کم یاب ہیں) تو اس کے بعد ہر شخص اس سے استفادے پر قادر ہو سکے گا، لیکن اس طریقۂ کار کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوگا کہ ترتیب متن کے اصولوں کے تحت مترجم مجبور ہوگا کہ پہلے اس متن کے سب یا سارے ضروری نسخے فراہم کرے، متن کی تصحیح و ترتیب کے مشکل عمل سے عہدہ برآ ہو اور پھر ترجمہ کرے، اس طرح دو اہم کام ایک ساتھ انجام کو پہنچیں گے اور یہ بڑی خدمت ہوگی زبان و ادب کی۔ اس قید کے بغیر یہ عین ممکن ہے کہ مترجم صرف کسی ایک نسخے ہی کو تختۂ مشق بنا لے اور جیسے تیسے کام نمٹا کر، دامن جھاڑ کر اٹھ کھڑا ہو۔ فی الوقت میرے سامنے کسی ایسی کتاب کا ترجمہ موجود نہیں، لیکن اب تک تذکروں کے جو ترجمے سامنے آئے ہیں، ان کی یہی صورت ہے کہ مترجم نے صرف ایک مطبوعہ نسخے کو جو بہ آسانی ہاتھ آ گیا، سامنے

رکھ لیا اور ترجمہ شروع کر دیا۔ اب اگر وہ نسخہ غلط چھپا ہوا ہے (اور دو تین تذکروں کو چھوڑ کر سب کی یہی حالت ہے) تو تصحیح کیسے ہو۔ اس کو اسی طرح بھگتا دیا۔ مثلاً نکات الشعرا، کا مطبوعہ نسخہ (میرے سامنے نکات الشعرا، طبع دوم ہے) مختلف اغلاط سے گراں بار ہے، جن مترجم نے اِس کا ترجمہ تذکرۂ میر کے نام سے شائع کیا ہے۔ انھوں نے اسی مطبوعہ نسخے کو سامنے رکھ کر "نقلِ کفر کفر نباشد" کے اصول پر عمل کیا ہے۔ صرف دو مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں، عبرت حاصل کرنے کے لئے یہی کافی ہیں۔

(۱) محمد امان اللہ غریب کے متعلق لکھا ہوا ہے "چوں اکثر در باغات مغل پورہ میرفت بندہ اورا "ارنڈ باغاتی" می گفتم" (نکات الشعرا، طبع دوم ص ۱۳۸) مترجم نے آخری جملے کا یوں ترجمہ کیا ہے "بندہ ان کو "ارنڈ باغاتی" کہتا تھا، تذکرۂ میر ص ۱۷۲) اور اس سے متعلق سروکار نہیں رکھا کہ یہ "ارنڈ باغاتی" ہے کیا بلا۔ اگر وہ پہلے اصل متن کی تصحیح و ترتیب کا کام انجام دیتے اور اس کے لئے خطی نسخے دیکھتے تو ان کو معلوم ہو جاتا کہ یہ دراصل "رند باغاتی[1]" ہے۔

(۲) شرف الدین مضمون کے حالات میں یہ جملہ بھی لکھا ہوا ہے "دراین ولا اینجا یک دیوان ریختہ نوشتہ میشود" (نکات الشعرا، طبع دوم ص ۱۴۲) بظاہر یہ جملہ بے معنی سا معلوم ہوتا ہے۔ مرتب نے حاشیے میں اس کی صراحت بھی کر دی ہے کہ "یہ فقرہ اصل نسخے میں اسی طرح ہے۔ . . . . . " لیکن مترجم کے سامنے چونکہ اور کوئی نسخہ تھا نہیں اور اصل متن کی تنقیح کو بھی وہ اپنے فرائض میں شامل نہیں سمجھتے تھے، اس لیے سارے جھمیلوں سے بچنے کے لئے انھوں نے اِس مشکوک فقرے کا یہ غیر مشکوک ترجمہ درج فرما دیا۔ "آج کل یہاں پر ان کا ایک منتخب دیوان لکھا جا رہا ہے" (ص")

اِس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو معلوم ہو گا کہ ایسی کتابوں کے ترجمے کے ساتھ ساتھ اصل متن کو بھی شامل کرنا کس قدر ضروری ہے، اس ضمن میں یہ پہلو بھی سامنے رہنا چاہیے کہ اگر کوئی شخص مثلاً پانچ یا دس سال میں چار کتابوں کی تصنیف تالیف یا ترجمے کا شرف حاصل کرنا چاہتا ہے تو وہ اگر اسی مدت میں دو کتابوں پر اکتفا کرے اور انھیں کو قاعدے سے مکمل کرے، تو یہ مشکل بہ آسانی حل ہو سکتی ہے اور کام بھی زیادہ اچھا ہو گا۔ اور جیسا کہ ہم سب کو معلوم ہے کسی متن کا مختلف خطی نسخوں سے مقابلہ کرنا اور پھر اُس کو اصول ترتیب متن کے مطابق مرتب کرنا بجائے خود بڑا کام ہے اس طرح محض انداز نظر میں ذرا سی تبدیلی سے یہ مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ ہاں اِس میں ایک نقصان ضرور ہو گا اور وہ یہ کہ کام جلدی نہیں ہو سکے گا اور جن لوگوں کو کثرتِ تالیف و تصنیف کا شوق ہے۔

ان کے لئے تو یہ صورتِ حال قطعاً ناقابلِ قبول ہو گی۔

میں اس کی وضاحت بھی کر دوں کہ ہر زبان کے مسائل بعض اعتبارات سے دوسری زبانوں کے مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ بعض اصول یا طریقۂ کار عالمی سطح پر مسلّمہ حیثیت حاصل کر چکے ہوں لیکن وہ کسی خاص زبان کے مسائل سے مکمل مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ مثلاً اردو میں تاریخ ادب کی جو اہم سے اہم کتاب ہو سکتی ہے اس سے بھی کوئی حوالہ اس اعتماد کے ساتھ نہیں پیش کیا جا سکتا کہ اس میں جو کچھ لکھا ہوا ہے وہ صحیح بھی ہے وہ صحیح بھی

۱ه کلیات میر میں بھی یہ لفظ موجود ہے (کلیات میر۔ مرتبہ آسی۔ ص ۸/۴)

ہے حزیں نالیدن اس کا نغمۂ طنبور سا ۔ خوش نوا مرغ گلستاں رند باغاتی ہے میاں

ہوسکتا ہے اور غلط بھی، جہاں صورتِ حال یہ ہو، وہاں محض مغربی زبان و ادب کی اعلیٰ روایتوں کے زیر سایہ بنے ہوئے اصولوں کی روشنی میں، اس زبان کے مسائل کو دیکھنا اور اس سے متعلق فیصلے کرنا کسی طرح برحق نہیں ہوگا۔ ترجمے کے مسائل کا بھی یہی حال ہے۔ اس اختلاف کو بہر طور پیشِ نظر رہنا چاہیئے اور یہاں اُن آسانیوں کی توقع نہیں کرنا چاہیئے اور ان سارے اصولوں کو نہیں برتنا چاہیئے جو دوسری جگہ مسلّمہ حیثیت حاصل کر چکے ہوں۔ معروف تذکروں کے تین ترجموں سے کچھ مثالیں پیش کی گئیں، ان میں سے ایک ترجمہ ایک تجارتی ادارے کا شائع کیا ہوا ہے۔ ایک ترجمہ، ایک معروف علمی ادارے کا تیار کرایا ہوا ہے اور ایک ترجمہ ایک فرد کی ذاتی دلچسپی کا نتیجہ ہے، ان ترجموں میں جس قسم کے کمالات کا مظاہرہ کیا گیا ہے ان کے کچھ نمونے آپ نے دیکھے، اب جو لوگ ان ترجموں پر اعتماد کریں گے، ان کی عبارتوں کو لطور سند نقل کریں گے اور ان سے جو نتائج نکالیں گے ان کا حشر کیا ہوگا!

جیسا کہ لکھا گیا ہے، موجودہ حالات میں اس کا امکان بہت کم نظر آتا ہے کہ کسی منظم ادارے کے تحت اعلیٰ پائے کے ترجمے پیش کیئے جاسکیں، بالفرض یہ ممکن بھی ہو تو ان کا مصرف کچھ نہیں، یہ عام لوگوں کی دلچسپی کی چیز نہیں، اور خواص جو اس قسم کے مآخذ و مصادر سے سروکار رکھتے ہیں، ان کے لئے یہ اس لئے بیکار ہیں کہ وہ بہر صورت اصل کتابوں کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہوں گے اور فارسی سے لازماً واقف ہوں گے۔ اگر ایسے کام کرنے والے فارسی سے اس حد تک واقف نہیں کہ اصل مآخذ کی طرف رجوع کر سکیں، تو اصولاً ان کو اس قسم کے موضوعات کو منتخب کرنے کا حق نہیں۔

ہماری اعلیٰ درس گاہوں میں آج کل تحقیقی کام کی رفتار خاصی تیز ہے، یہ موجودہ حالات کا اثر ہے کہ اردو میں ادبی تحقیق کی بیشتر سرگرمیوں کے لئے اب یونی ورسٹیوں کی فضائیں ہی سازگار نظر آتی ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ ہماری یونیورسٹیاں تحقیقی مقالوں کے کارخانوں کی حیثیت اختیار کر چکی ہیں، تو کچھ بے جا نہ ہوگا، ہر سال متعدد تحقیقی مقالوں پر سندِ قبول عطا کی جاتی ہے۔ طلبہ کے علاوہ ان دانش گاہوں کے اساتذہ بھی حسبِ توفیق اس شمار میں اضافہ کرتے رہتے ہیں، طلبہ اور اساتذہ کی ان سرگرمیوں سے بظاہر یہ خیال کیا جاسکتا ہے کہ یہ فالِ نیک ہے اور اردو میں تحقیقی ادب میں اہم اضافے ہو رہے ہوں گے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کثرت اور تیز رفتاری نے، پستی معیار کو عام کر دیا ہے اور اکثر تحقیقی مقالے، علمی کاوشوں کے بجائے، ادبی خوش فعلیوں کے مرقع ہیں۔

بہت سے طالب علم تحقیقی کام کا آغاز اس لئے نہیں کرتے کہ اُن کو اس صبر آزما کام سے واقعی دلچسپی ہوتی ہے، وہ محض اس لئے داخلہ لیتے ہیں کہ ایم۔ اے پاس کرنے کے بعد وقت گذارنے کے لئے کوئی اور مشغلہ نہیں ہوتا۔ یو۔جی۔سی یا کسی اور ادارے سے وظیفہ مل جانے کا امکان بھی ہمت افزائی کرتا ہے۔ طالب علم تو محض طالب علم ہوتا ہے، وہ اس وقت نہ تحقیق کے مسائل سے واقف ہوتا ہے نہ اس کی شرائط سے اور پریشان خاطر بھی ہوتا ہے۔ اگر وہ اس کا حوصلہ کرتا ہے تو یہ چنداں قابلِ اعتراض بات نہیں، وہ اساتذہ جن کے مشورے اور مرضی سے یہ کاروبار چلتا ہے، دراصل وہ اس بے امتیازی کے مجرم اور اس خلفشار کے ذمے دار ہیں، ان حضرات کے اس طرزِ عمل سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ یونی ورسٹیوں میں ایم۔ اے اور پی۔ ایچ۔ ڈی کے طلبہ جس قدر زیادہ تعداد میں ہوں گے، اُسی

قدر اردو کی بقا کا سروسامان فراہم کیا جا سکے گا۔ اس صورت حال نے ارباب بست و کشاد کو اس فیاضی کا خوگر بنا دیا ہے جو کم معیاری کی سب سے بڑی ضمانت ہوتی ہے۔ اس المیے کا اندوہ ناک پہلو یہ ہے کہ طالب علم اپنی تحقیقی سرگرمی کا آغاز اس نقطے سے کرتا ہے جہاں سے پستی معیار کا آغاز ہوتا ہے اور اس طرح تحقیق کی اولین تربیت گاہ، آسان پسندی اور غلط اندیشی کا دبستان بن کر رہ جاتی ہے۔ ایسے ماحول اور اثرات کے زیر سایہ جس طرح کی تربیت ہوگی اور اس سے جو نتائج برآمد ہوں گے ان کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

اس روداد کا سب سے زیادہ افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ اساتذہ کا ایک بڑا گروہ بھی اس کم معیاری کے فروغ میں برابر کا حصہ دار ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ "گم شدہ حقائق کی جستجو" جو تحقیق کا اولین مقصد ہے، اس کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ گئی ہے اور مقالے لکھے جاتے ہیں (اور لکھا کیا جاتا ہے، بھگر بھگتا جاتا ہے) بعض دوسرے مقاصد کے حصول کے لئے، تحقیق ایک خاص مزاج کی طلب گار ہے۔ معلومات کی فراوانی کے باوصف، اگر تحقیقی مزاج نہیں تو تحقیق کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ سہل پسندی اور مصلحت اندیشی سے اسے ازلی بیر ہے۔ سچی لگن اور دلی تعلق کے نتیجے میں اس راہ دشوار میں قدم رکھا جا سکتا ہے۔ کسی دوسری غرض کی تکمیل کی خاطر اس کا سہارا نہیں لیا جا سکتا۔

اس وقت اچھی خاصی تعداد میں ایسے لوگ موجود ہیں جو تحقیقی کام محض اس لئے انجام دیتے ہیں کہ ان کو دوسرے پُرمنفعت مقاصد کے حصول میں استعانت مطلوب ہوتی ہے اور افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس گروہ میں غالب تعداد اعلیٰ درسگاہوں کے اساتذہ کی ہے۔ علمی و ادبی سرپرستی عمدہ چیز ہے۔ لیکن اس وقت یہ دیکھنے میں آ رہا ہے کہ سرکاری اور نیم سرکاری سرپرستیوں نے بلہوسی کے دروازے کھول دیے ہیں۔ ایسی کتابیں برابر دیکھنے میں آ رہی ہیں جو محض وظیفوں کی وجہ سے عالم وجود میں آئی ہیں۔ ان کتابوں کو دیکھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ مؤلف کا مقصد کوئی علمی فریضہ ادا کرنا ہرگز نہیں تھا نہ اس کے دل میں ایسی کوئی لگن تھی۔ محض اس وظیفہ کی رقم ٹھکانے لگانے اور کاغذ پر حساب کتاب کو ٹھیک ٹھاک رکھنے کی حد تک زحمت گوارا کر لی گئی۔ چونکہ یہ کام سچی لگن کی وجہ سے نہیں کیا گیا تھا۔ محض حصول منفعت کی خاطر اس کا ارتکاب عمل میں آیا تھا۔ اس لئے کسی نوع کی تحقیقی بے عنوانی اور پست معیاری ان کے دل میں کوئی خلش نہیں پیدا کر سکی۔ یہ موضوع تفصیل کا متقاضی ہے۔ اگلی قسط میں اس پر ذرا کھل کر گفتگو کی جائے گی۔

تحقیق کے لئے ضروری معلومات اور تحقیقی مزاج، دونوں ضروری چیزیں ہیں، ان میں سے کسی ایک کی کمی ہو تو بات نہیں بنے گی۔ یونیورسٹیوں میں عام طور سے جن مقالات پر اسناد عطا کی جاتی ہیں ان میں سے بیشتر مقالات کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ طالب علم کے اندر کسی ایک چیز کی کمی ضرور تھی یا تحقیقی مزاج نہیں تھا یا وہ ضروری معلومات سے تہی داماں تھا اور کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ دونوں چیزوں سے تہی داماں تھا۔ اس پر قیامت یہ ہے کہ جو اساتذہ نگراں رہ نما کے فرائض انجام دینے کے لئے مقرر کئے جاتے ہیں، اکثر صورتوں میں وہ خود درماندہ ہوتے ہیں۔ جس طرح یہ ایک قاعدہ بن گیا ہے کہ جس طالب علم نے ایم۔ اے کا امتحان پاس کر لیا ہے، وہ پی، ایچ، ڈی میں داخلہ لینے کا مستحق ہے۔ اسی طرح یہ بھی فرض کر لیا گیا ہے کہ جو استاد چار چھ سال یونیورسٹی میں گزار چکا ہے۔ وہ رہ نما کے منصب بلند پر فائز ہو سکتا ہے۔ بلا تکلف کہا جا سکتا ہے کہ بہت سی صورتوں میں نگران محترم کو تحقیق کے مسائل و متعلقات سے واجبی سی واقفیت ہوتی ہے اور بعض صورتوں میں ان کی علمیت ہی معرض اشتباہ میں ہوتی ہے۔

اس صورت میں تارہ نمائی کے فرائض جس سرد سامان کے ساتھ انجام دیے جائیں گے اور اس غریب طالب علم پر جو کچھ بیتے گی، اس کا اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں۔ اس کا سب سے بڑا ہدف موضوع تحقیق کو بننا پڑتا ہے اور وہ مقالہ، تحقیقی لطائف کا مجموعہ بن کر رہ جاتا ہے۔

ہمارے یہاں ایم۔ اے کی تعلیم کی ایک خامی یہ ہے کہ طالب علم اصول تو بہت سے پڑھ لیتا ہے اور کبھی کبھی سمجھ بھی لیتا ہے۔ لیکن ان اصولوں کا جس ادب سے تعلق ہے، اس کو صحیح پڑھنے کی توفیق بہت کم کو نصیب ہو پاتی ہے غالب کی شاعری پر دس صفحے لکھ دیئے جائیں گے، لیکن غالب کے چند شعر صحت کے ساتھ پڑھنا مشکل ہوگا۔ پھر یہ صورت طلبہ ہی کی نہیں، بہت سے اساتذہ بھی اس کے مریض ہیں، وہ اصولوں کی ہواؤں میں بہت اونچے اڑیں گے انگریزی کی کتابوں کے حوالوں کے انبار لگا دیں گے، لفظوں کے تو تامینا ایسے بنائیں گے کہ واہ واہ اور سبحان اللہ! لیکن نثر کی کسی اہم کتاب کی چار سطریں اور ذرا مشکل نظم کے دو شعر صحیح پڑھنے اور ان کا واقعی مفہوم سمجھنے کی توفیق شاید ہی ہو، کبھی کبھی تو یہ خیال آتا ہے کہ جو شخص نثر و نظم کو صحت کے ساتھ پڑھ دے۔ اس کو مبارکباد کا مستحق سمجھا جانا چاہیئے، یہ بنیادی کمزوری ہے، طالب علم صحیح متن سے کم آشنا ہوتا ہے۔ مصنف کی زندگی اور تصنیف کے سماجی و سیاسی پس منظر سے زیادہ واقف ہوتا ہے۔ اس بنیادی کمزوری کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جب ایسے طالب علم استادی کے منصب پر فائز ہوتے ہیں تو اسی روایت کی نشو و نما میں حصہ لیتے رہتے ہیں اور جو ذرا جرأت والے ہوتے ہیں وہ ایک قدم آگے بڑھا کر، اس کمزوری کو اچھے استاد کا سرمایۂ کمال ثابت کر دیا کرتے ہیں اور ایسے طالب علم جب ریسرچ میں ہاتھ لگاتے ہیں تو جہاں سیاسی پس منظر سے آگے بڑھے اور آگے آیت، والا معاملہ پیش آیا،

ایم۔ اے کی تعلیم میں تنقید و تاریخ پر جتنی توجہ صرف کی جائے، متن کی تعلیم پر بھی اتنی ہی توجہ مبذول ہونا چاہیئے، تاکہ دو سال کی اس مدت میں وہ طالب علم کم سے کم عبارت کو صحیح پڑھنے اور مفہوم آشنا ہونے کا اہل تو ہو جائے۔ اس کے ساتھ ساتھ فارسی کی اتنی تعلیم لازم ہونا چاہیئے جس کے بغیر اردو کے اعلیٰ ادب کو نہ پڑھا جاسکتا ہے نہ سمجھا جاسکتا ہے اس کے بعد اگر یہ محسوس کیا جائے کہ کسی طالب علم کا رجحان تحقیق کی طرف ہے اور مزاجاً وہ منطقی طور پر استخراج نتائج کا خوگر اور اس کی اہمیت سے باخبر ہے اس صورت میں اس کو تحقیقی کام کرنے کی اجازت ملنا چاہیئے۔

موضوع کا انتخاب سب سے پہلا اور سب سے اہم مرحلہ ہے۔ اس میں سب سے بڑی ضرورت اس کی ہے کہ اس طالب علم کی رسائی کو ملحوظ رکھا جائے فرض کیجئے کہ عہد ولی، عہد میر، یا عہد مصحفی سے متعلق کوئی موضوع منتخب کیا گیا، اس صورت میں یہ شرط اولیں ہونا چاہیئے کہ وہ طالب علم فارسی سے اس قدر ضرور واقف ہو کہ اصل ماخذ سے براہ راست استفادہ کر سکے اور ان ماخذ میں جو کچھ پڑھے۔ اس کو صحیح طور پر سمجھ بھی سکے۔ اسی طرح جو لوگ ایسے موضوعات پر کام کرنا چاہتے ہوں جن میں اصلاح زبان کی تحریکات یا زبان و بیان کے مسائل و قواعد بھی زیر بحث آسکتے ہوں، تو ان کے لئے یہ شرط ہونا چاہیئے کہ وہ ان امور سے بھی کما حقہ واقف ہوں گے، یہی صورت اس وقت رونما ہوگی جب کسی ایسے شاعر یا ادیب کو موضوع تحقیق بنایا جائے، جس کے یہاں لسانی تغیرات اور قواعد زبان کا عمل دخل اہم حیثیت رکھتا ہو۔ مثلاً ناسخ اور ان کے بعض تلامذہ۔

عروض سے ناواقفیت آج کل عام ہے، بظاہر اس کمی سے کوئی نقصان بھی نہیں معلوم ہوتا نہ کوئی دقت محسوس ہوتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ عروض سے ضروری واقفیت کے بغیر بہت سے مقامات پر غلط پسندی کا ارتکاب ہوتا رہے گا۔ اقتباسات میں جو اشعار نقل کئے جاتے ہیں، ان میں سے بعض اشعار ساقط الوزن ہو جاتے ہیں اور ناقل کو اس کا مطلق احساس نہیں ہو پاتا۔ اگر اقتباسات کے متن کا صحیح ہونا کوئی ضروری اور اچھی بات ہے اور غلط اقتباسات کو پیش کرنا واقعی غلط ہے تو ساقط الوزن اشعار کو پیش کرنا بھی اسی ذیل میں آئے گا۔ بعض اوقات یہ دیکھ کر عبرت ہوتی ہے کہ نہایت اعتماد کے ساتھ غلط اشعار کو لکھا جا رہا ہے اور پڑھا جا رہا ہے اور مطلق احساس نہیں ہوتا کہ ان اشعار پر کیا گزر گئی، سوال یہ ہے کہ جو شخص ساقط الوزن اور صحیح اشعار میں امتیاز نہیں کر سکتا اس کو اشعار پیش کرنے کا کیا حق ہے اور اس کو ایسے موضوعات پر داد تحقیق دینے کا کیا حق ہے جن میں اشعار کا پیش کیا جانا لازم ہو، ستم یہ ہے کہ اکثر اوقات استاد و شاگرد دونوں عروض سے بے گانۂ محض ہوتے ہیں اور نتیجے میں وہ تحقیقی قوالی، بے سرے راگ الاپنے کی حریف بن کر رہ جاتی ہے۔

اساتذہ کے دواوین کو مرتب کرنا ضروری بھی ہے اور اہم بھی۔ لیکن یہ سب سے مشکل مرحلہ ہے۔ کسی قدیم دیوان کے متن کو مرتب کرنے کے لئے بہت سی چیزوں کی ضرورت ہے، من جملہ ان کے قواعد زبان و بیان سے اچھی طرح واقف ہونا بھی ہے، تذکیر و تانیث کے مسائل، متروکات کی بحثیں، تلفظ و املا کی مشکلات، عروضی پیچ و خم، صنائع بدائع کی ہمہ گیری، قدیم الفاظ کی مختلف شکلیں اور اس عہد کی زبان کی نیرنگیاں، ان سب سے اچھی واقفیت شرط ہے۔ اس کے بغیر اس متن کو مسخ تو کیا جا سکتا ہے مرتب نہیں کیا جا سکتا۔ پھر یہ کیسی قیامت ہے کہ ترتیب متن جیسے مشکل ترین کام کو ان طلبہ کے حوالے کیا جاتا ہے جن کی معصومیت کی قسم کھائی جا سکتی ہے اور ستم بالائے ستم یہ کہ جو استاد محترم رہنمائی کا اہم فرض انجام دینے کے لئے مامور کئے جاتے ہیں، وہ خود ان مسائل کے معاملے میں نیاز مند ہوتے ہیں۔

کم معیاری کے اسباب میں سے ایک سبب کثرت تعداد بھی ہے۔ بعض یونیورسٹیوں میں بیس بیس پچیس پچیس طلبہ درج رجسٹر ہوتے ہیں۔ تحقیقی کام کرنے والوں کی تعداد اس قدر ہو، تو ظاہر ہے کہ ایک استاد اس پوری کھیپ کی رہنمائی کا حق ادا نہیں کر سکتا، اور چونکہ پی۔ ایچ۔ڈی کے طلبہ کا نگراں بننا بڑا اعزاز ہے، اس لئے اس شرف کی باضابطہ تقسیم ہوتی ہے، اب جو جس کے حصے میں آ جائے، ایک صاحب شعر کو صحیح نہیں پڑھ سکتے۔ لیکن رہنمائی فرما رہے ہیں۔ اس طالب علم کی جو کسی دیوان کو مرتب کر رہا ہے۔ دوسرے صاحب فارسی سے مطلق واقف نہیں، مگر رہنما ہیں۔ اس طالب علم کے جو تذکروں پر کام کر رہا ہے۔ ایک صاحب گل افشانی گفتار کے ماہر ہیں۔ علم مجلسی سے بخوبی آشنا ہیں۔ لفظوں کے پھول کھلا سکتے ہیں اور خیالوں کی محفل سجا سکتے ہیں اور رہنمائی فرما رہے ہیں۔ اس طالب علم کی جس کا سارا سرمایہ منطقی استخراج نتائج اور جرح و تعدیل کی دشواریاں ہیں۔

مصروفیات کا بھی ایک جال ہے جس میں ہمارے بہت سے اچھے اساتذہ پھنسے رہتے ہیں، جو استاد جس قدر ترقی کے زینے پر چڑھتا جائے گا اسی قدر طلبہ اس کے فیض سے محروم ہوتے جائیں گے۔ وہ کمیٹیوں کا ممبر بننے اور ترقی کے پیچھے کرنے میں اس قدر مصروف رہتا ہے کہ اس کے پاس لکھنے پڑھنے کے "فالتو" کاموں کے لئے وقت ہی نہیں بچتا، اس کے باوصف وہ بے تکلف گوارا کر لیتا ہے کہ مختلف امتحانات کا ممتحن ہوتا رہے اور مختلف موضوعات پر کام کرنے والے طلبہ کا نگراں بھی بنتا رہے اور اس کے ضمیر میں ذرا سی خلش نہیں ہوتی۔ طالب علم

مارا مارا پھرتا ہے ۔ حیران پریشان ، وہ ادھر اُدھر مدد کی بھیک مانگتا رہتا ہے ، لیکن اپنے نگراں سے فیض نہیں پاسکتا ، اور غضب یہ ہے کہ وہ مصیبت کا مارا زبان پر حرف شکوہ بھی نہیں لاسکتا ، نہ مستقبل تباہ ، اسکا بھی اور ریسرچ کا بھی ، وہ مجبور ہے کہ اپنے نگراں کی اعلیٰ بے نیازی ، مصروفیت ، ان سب کے باوجود جبیں پر شکن گوارا کرتا رہے ، اور اسکے معاوضے میں نگرانِ محترم اس کے لئے بہ دل و جان آمادہ رہتے ہیں کہ وہ کچھ نہ کچھ کرلے ۔ برا بھلا جیسا بھی ہو کچھ لکھا ہوا ہو ، بس ان کو زیادہ پریشان نہ کرے ۔

ایک طالب علم سے یقیناً اس کی توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ آغاز ہی میں معیار تحقیق کی بلندی کو چھو لے گا ۔ اس سے یہ توقع بھی نہیں کرنی چاہئے کہ وہ سارے مآخذ سے واقف ہوگا اور ان سب سے بالکل صحیح نتائج بھی نکال لے گا ، یہ سب ہو سکتا ہے ، لیکن استاد کی رہنمائی کی ضرورت ہے ۔ اس رہنمائی کی روشنی میں اس راستے کو طے کیا جاسکتا ہے ، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ابتداء میں اس طالب علم کی ذہنی تربیت بھی استاد محترم کے التفات خاص کی مرہون منت ہوتی ہے ۔ اب اگر استاد خود ناواقف رسم و رہ منزل ہے یا وہ دوسرے معاملات میں اس قدر مصروف ہے کہ اسے خود پڑھنے لکھنے کا موقع نہیں ملتا ، تو وہ شاگرد کی کیا مدد کرے گا ۔ بہت سے تحقیقی مقالے زبان حال سے فریادی ہوتے ہیں کہ طالب علم تو خیر واماندہ تھا ہی ، استاد محترم بھی یا اسی قدر بے خبر تھے یا اس قدر مصروف کہ ان کو پوچھنے کچھنے اور دیکھنے بھالنے کی توفیق ہی نہیں ہوئی ۔

معیار تحقیق کی اس قدر پستی کی ذمے داری جس طرح طلبہ کے طریقۂ انتخاب ، کثرت تعداد ، بے امتیازی اور اساتذہ کے طرز عمل پر عائد ہوتی ہے ۔ اسی قدر بلکہ اس سے کچھ زیادہ ذمے دار وہ ممتحنین کرام بھی ہیں جو ایسے مقالوں کو سند قبول عطا کیے جانے کی سفارش کرتے ہیں ۔ تحقیقی مقالوں کے ممتحن عموماً صف اول کے اساتذہ ہوا کرتے ہیں اور ان میں اکثریت پروفیسر صاحبان کی ہوتی ہے ۔ ان میں کچھ لوگ تو وہ ہیں جن پر پڑھے لکھے ہونے کا الزام لگایا جاتا ہے ۔ یہ حضرات علمی معلومات سے زیادہ دنیا کے سود و زیاں کا تجربہ رکھتے ہیں ۔ یہ اس منصب بلند پر علمی ریاضت کے کٹھن راستے کو طے کرکے نہیں پہنچے ہیں ۔ خوشامد ، جوڑ توڑ ، دربارداری ، ناصیہ فرسائی اور اسی قبیل کی اور نسبتیں ان کے کام آئی ہیں ۔ یہ بلہوس بھلا عشق کی لذت سے کیا خبردار ہوں گے !

جو لوگ واقعی اس منصب کے اہل ہیں ، ان کے راستے کا پتھر ہے ہمارا یہ نظام تعلیم جس کی یہ خصوصیت ہے کہ استاد جس قدر ترقی کرتا جائے گا ، اسی قدر طلبہ کی رسائی سے دور اور لکھنے پڑھنے سے محروم ہوتا جائے گا ۔ پلان بنانا ، اعلیٰ سطح پر مقابلے اور مفاہمت کے خاکے تیار کرنا ، مختلف کمیٹیوں میں شرکت کی خاطر آئے دن سفر کرنا ۔ اس کا مقدر بن جائے گا ۔ مصروفیات کے ان ہنگاموں میں کبھی کبھی تو اس کی ذات واقعی قابل رحم نظر آتی ہے ، لیکن خود اس کو نہ اپنے اوپر رحم آتا ہے ، نہ طلبہ پر اور نہ تدریس و تحقیق پر ، اس کو یہ ساری مصروفیات ہمیشہ کم معلوم ہوتی ہیں ۔ وہ بے تکلف قبول کرتا رہتا ہے ہر امتحان کی ممتحنی کو ، ہر کمیٹی کی ممبری کو اور ریسرچ کے چار چھ سے بھی زیادہ طلبہ کی رہنمائی کو ، ان کے علاوہ اِدھر اُدھر کا کام جو نہایت معقول معاوضے پر ملا کرتا ہے ۔ اس کو دست غیب سمجھ لیجئے ، یہ ہجوم اس قدر بڑھتا رہتا ہے کہ اس کے پاس واقعی اتنا وقت نہیں بچتا کہ وہ کسی تحقیقی مقالے کو بہ نظر غائر پڑھ سکے ۔ یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ بہت سے اعلیٰ مرتبت اساتذہ کے پاس اعلیٰ امتحانات کی جو کاپیاں آتی رہتی ہیں ۔ ان کو عموماً دوسرے لوگ جانچتے ہیں ۔ حیرت ہوتی ہے کہ ان حضرات کا ضمیر کس طرح گوارا کر لیا کرتا ہے ۔ اس صورت حال کو ۔

طلبہ کے انتخاب میں جو بے امتیازی برتی جاتی ہے۔ اسی قسم کی بے امتیازی یہاں بھی اپنا کرشمہ دکھاتی ہے۔ تحقیقی مقالے کے ممتحنین کا انتخاب عموماً اس لحاظ سے نہیں کیا جاتا کہ وہ اس موضوع سے کچھ تعلق بھی رکھتے ہوں گے۔ صرف ان کے منصب کے لحاظ سے انتخاب ہوا کرتا ہے، اور اکثر یہ ہوتا ہے کہ انتخاب صحیح نہیں ہوتا، جن لوگوں کو تحقیق سے مطلق علاقہ نہیں، جو لوگ ترتیبِ متن سے ناآشنائے محض ہیں اور جو حضرات زبان و بیان کے مسائل سے دور کا بھی تعلق نہیں رکھتے، وہ مقرر کر دئے جاتے ہیں۔ ان موضوعات پر مشتمل مقالوں کو جانچنے پرکھنے کے لئے اور اس صورت میں کیا کرتے ہوں گے، اس کا اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں۔

یہ مسائل جو محض غیر علمی روش اور غیر دیانت دارانہ انداز کے پیدا کردہ ہیں، ان کی طرف توجہ کو بہ طور خاص مبذول ہونا چاہئے اور اس کے لئے بعض بنیادی تبدیلیاں کرنا ہوں گی۔ تحقیق کی اجازت صرف ان طلبہ کو ملنا چاہئے جو واقعۃً اس کے اہل ہوں، کثرت تعداد نہ ہو، موضوع کا انتخاب، اس طالب علم کی صلاحیت کے لحاظ سے کیا جائے اور نگراں کا انتخاب بھی اسی اصول کے مطابق کیا جائے، ہر استاد نگراں بننے کا اہل نہیں ہوتا جس طرح ہر طالب علم تحقیق کا اہل نہیں ہوتا، نہ ہر شخص ہر موضوع سے متعلق رہنمائی کر سکتا ہے۔ صرف ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جائے جن کی نگرانی اور رہنمائی کے لئے مناسب اساتذہ مل سکیں اور اس کا بھی اطمینان کر لیا جائے کہ ان نگراں صاحب کے پاس اتنا وقت بھی ہے اور وہ دوسرے دھندوں میں نہیں لگے ہوئے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ ضابطہ بھی بننا چاہئے کہ جب وہ مقالہ شائع ہو تو نگراں اور ممتحنین کے اسمائے گرامی لازماً لکھے جائیں تاکہ معلوم تو ہو کہ اس محضر پر کس کس کی مہر لگی ہوئی ہے شاید اسی رسوائی کے اندیشے سے یہ حضرات کچھ تامل کریں۔

تجزیه

جدید ادب، تنہا آدمی اور نئے معاشرے کا ویرانہ

(پروفیسر احتشام حسین)

آپ نے جو عنوان دیا ہے اس کا تقریباً ہر اہم ٹکڑا (جدید ادب، تنہا آدمی، نئے معاشرے کا ویرانہ) بہت بحث طلب ہے۔ جب تک ان الفاظ کے واقعی حدود کا تعین نہ ہو یا کم سے کم ان کے مفہوم پر ایک حد تک اتفاق رائے نہ ہو جائے، غلط فہمیاں پیدا ہوں گی اور ہر اظہار خیال نئی بحثوں کا دروازہ کھولے گا جو کچھ اس قسم کی ہوں گی فلاں نے جدید ادب، میں جدید کا مطلب ہی نہیں سمجھا۔ فلاں نے تنہا کا بہت محدود یا لغوی مفہوم لیا ہے، علامتی کو پیش نظر رکھنا چاہئے تھا۔ فلاں نے نئے معاشرے کو خواہ مخواہ ملکوں میں محدود کر دیا۔ فلاں نے ویرانے کے خوبصورت لفظ کے ساتھ انصاف نہیں کیا شاید انہوں نے ویسٹ لینڈ کا نام ہی نہیں سنا ہے۔ اس لئے شروع ہی میں مختلف پہلوؤں پر غور کر لینا چاہئے۔

"جدید ادب" سے آپ کون سا ادب مراد لیتے ہیں؟ ہندوستان میں اردو کا جدید ادب یا عالمی ادب کا وہ حصہ جسے جدید کہہ سکتے ہیں؟ کہیں کا جدید بہت پہلے شروع ہو چکا اور کسی کا اب آغاز ہو رہا ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ بہت سے لکھنے والے سنہ ۱۹۵۰ء کے پہلے کے ادب کو جدید کہنا پسند نہیں کرتے۔ بہت سے بیسویں صدی کو جدید کہتے ہیں۔ کچھ پہلی جنگ عظیم کے بعد والے ادب کو جدید کہنے پر مصر ہیں۔ کچھ تقسیم ہند ہی کو جدید کے لئے وقت کا خط تقسیم قرار دیتے ہیں۔ کچھ ایٹمی عہد کو، بعض خلائی سفر والے زمانے کو، بعض حضرات گذشتہ دس بارہ سال کے اندر لکھی ہوئی تحریروں ہی کو جدید مانتے ہیں، کچھ لوگ سو سال پہلے کے خیالات کو اپنے موافق پاکر جدید میں شمار کر لیتے ہیں اور چند ایسے بھی ہیں جو جدید ادب کی تاریخ وہی مانتے ہیں جس سے انھوں نے لکھنا شروع کیا ہے۔ ان میں سے بعض معیار عالمی ہیں بعض ہندوستانی میں اسے سمجھتا ہوں کہ ادب کی دنیا میں لین دین جلد جلد ہوتا ہے۔ لیکن اگر ادیب اور شاعر کے واقعی تجربے کو بھی ضروری قرار دیا جائے تو یقیناً ہمارے ہندوستانی ادیب بعض باتوں میں پچھڑے ہوئے نظر آئیں گے۔ ایک بات اور ہے، کچھ لوگ جدید کو وقت اور زمانے کے پیمانے سے ناپتے ہیں، کچھ مزاج اور احساس کی کیفیاتی کسوٹی پر کستے ہیں۔ اسے آپ بھی تسلیم کریں گے کہ احساس کی ——————— کسوٹی تاثراتی اور داخلی ہے اور ہر فرد کو اپنی انفرادیت پر اتنا اصرار ہو سکتا ہے کہ ہم اسے کسی قسم کے جمالیاتی، عقلی، اخلاقی اور فکری اصول کی حدوں میں لا ہی نہ سکیں۔ ایسی صورت میں جدید کا مفہوم ہی بے معنی ہو جائے گا۔ اگر رہے گا بھی تو اسے جدید کیا، زمان و مکان کے ہر اصول سے ماورا ماننا پڑے گا۔ جدید کو محض زمانے سے وابستہ کرنے میں یہ دھوکا چھپا ہوا ہے کہ ہر شخص جو کچھ سال پہلے پیدا ہوا ہے،

اور جس نے بیسویں صدی کی چند علمی اور سیاسی اصطلاحیں، اور رائج الوقت فقرے استعمال کرنا سیکھ لیا ہے۔ وہ جدید ہونے کا مدعی بن سکتا ہے۔ آپ یہ بھی دیکھ رہے ہوں گے کہ گذشتہ چند برسوں میں کچھ ادیبوں اور خاص کر شاعروں نے جدید ادب کو بہت ہی محدود معنی میں استعمال کیا ہے، ان کا خیال ہے کہ یہ ادب کی کوئی ایسی قسم یا صنف ہے جسے نہ ہر شخص سمجھ سکتا ہے اور نہ اسے سمجھنا چاہیئے، اس کے سمجھنے میں آج تک ادب کے پرکھنے کے جتنے طریقے استعمال کئے گئے ہیں وہ کام نہیں آسکتے، اسی وجہ سے کوئی نقاد اس کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتا اور شاید کر بھی نہیں سکتا۔ اگر دو تین برس کی مختلف تحریریں یکجا کردی جائیں تو نئی شاعری کی نہ جانے کتنی اور بعض اوقات متضاد تعبیریں ملیں گی۔ ایسے میں جدید ادب کہہ کر کیا مراد لینا چاہیئے، یہ غور طلب ہے۔ اگر آج کے تمام انسان جدید ہیں تو پھر اختلافات کیوں ہیں اور اگر سب جدید نہیں ہیں تو غالباً ہمیں شعور کی مختلف سطحوں کی جانچ پرتال کرکے جدید اور غیر جدید کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنا ہوگا۔ یہی طریق ہمیشہ رہا ہے اور شاید رہے گا۔

ذاتی طور پر میرا خیال ہے کہ جدید ادب میں بہت سے ادبی رنگ شامل ہیں اور ہو سکتے ہیں۔ ادیب اور شاعر اپنے شعور کے مطابق اپنی انفرادیت سے کام لیتے اور اپنے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں، نہ تو موضوعات آسمان سے اترتے ہیں نہ اسلوب اور اس کا نیا پن۔ ہر ادیب اکثر جان بوجھ کر اور کبھی کبھی نیم شعوری طور پر انھیں اختیار کرتا ہے، یہی اختیار ہے جسے ہم ادیب کی آزادی کہہ سکتے ہیں اور اس آزادی کے استعمال سے اس کے انفرادی اور سماجی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف ہی میں نہیں، آج اگست ۱۹۶۸ء میں مختلف الخیال شاعر اور ادیب ایک ہی سماج میں یکجا ہو سکتے ہیں۔ زندگی کے متعلق ان کے مطمح نظر مختلف ہو سکتے ہیں۔ ان کے جمالیاتی احساسات مختلف ہو سکتے ہیں، ان کے نظریۂ فن مختلف ہو سکتے ہیں۔ اس لئے جدید ادب کے دائرے کو خاصا وسیع رکھنا ہوگا۔ جب انفرادی طور پر ادیبوں اور شاعروں کے نظریۂ فکر و فن کے جانچنے کا وقت آئے گا تو ان کی گروہ بندی ہو سکے گی اور ان کی انفرادیت اور جدت کو پرکھا جا سکے گا اور ان کی تخلیقات کے مواد اور اسلوب کے نئے پن کے متعلق رائے قائم کرنا ممکن ہوگا۔ اس وقت محض جدید کہنے سے کام نہیں چلے گا۔ اس کی کئی سطحیں ہوں گی،

«تنہا آدمی» بھی کوئی واضح تصور پیش نہیں کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر آدمی اپنے وجود محض کے اعتبار سے تو ضرور تنہا ہے۔ لیکن کسی گروہ، سماج، خاندان، مذہبی عقیدے، طبقہ، علاقہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے تنہا نہیں بھی ہے۔ اگر ایسا ہے تو برے بھلے وہ انھیں علائق کی مدد سے پہچانا جائے گا اور مخصوص مواقع پر مخصوص روابط کے دائرے میں گنا جائے گا۔ اپنے احساس اور شعور کے اعتبار سے ہر شخص کسی قدر منفرد اور تنہا ہو سکتا ہے۔ کچھ اشخاص ایسے بھی ہو سکتے ہیں جن پر تنہائی کا احساس ایک بیماری کے روپ میں مسلط ہو جائے۔ کچھ اپنے مزاج کے اعتبار سے تنہائی پسند ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو کبھی خلوت پسند کرتے ہیں کبھی جلوت۔ اپنے بعض کاموں کے لئے تنہائی چاہتے ہیں بعض کے لئے مجلس۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اپنی نفسیاتی کیفیت کے تحت ایک شخص ہجوم سے گھبرا کر تنہائی میں سکون حاصل کرتا ہے اور پھر تنہائی سے گھبرا کر محفلوں اور بازاروں میں نکل جاتا ہے۔ تنہائی عام انسانوں کی مستقل کیفیت نہیں ہے ایسے لوگ جو عوام سے خود کو الگ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں، اپنے کو تنہا پاتے ہیں اور نفسیاتی طور پر اسے اپنی برتری قرار دیتے ہیں۔ تنہائی کا احساس جیسا کہ کہہ چکا ہوں کوئی نئی چیز نہیں۔ اس کی

بہت سی صورتیں ہو سکتی ہیں اور یہ ساری صورتیں خارجی حالات کے تابع ہوں گی۔ بعض انفرادیت پسند اور وجودی فلسفیوں نے اس کو انسان کی تقدیر قرار دیا ہے۔ یورپ اور امریکہ کے بعض مفکروں نے اس خیال کو عام کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ ہرگز نہیں بھولنا چاہئے کہ ان میں سے اکثر وہی عیسائی مفکر ہیں جو انسان کے اولین گناہ کے احساس کو ہر انسان پر مستولی کرنا چاہتے ہیں۔ یہی ان کے لئے انتشار طبع، فکر مندی، احساس پشیمانی، تنہائی اور قنوطیت کا خالق ہے۔ اسکو ایک طرح کا فلسفیانہ لباس پہنا کر بعض ماہرین تحلیل نفسی نے عام سماجی زبوں حالی، صنعتی ترقی، شہروں کی ہماہمی، سائنسی ارتقا اور حاکمانہ اقتدار کے سامنے فرد کی بے بسی اور بے چارگی سے وابستہ کر دیا۔ اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہی فرد کی قسمت ہے لیکن تاریخ اور روزمرہ کے واقعات اس کی نفی کرتے ہیں۔ یوں بھی انسان کا تنہا، بے بس، بے حقیقت بے یار و مددگار ہونا ایک بات ہے اور احساس تنہائی دوسری بات۔ جب سماجی حالات فرد کو بے بس اور مجبور کر دیتے ہیں اس وقت اس کے لئے دو راستے رہ جاتے ہیں، گھٹنا، کڑھنا، مایوسی کا شکار رہ کر خودکشی یا موت کا انتظار۔ دوسرا راستہ اس حالت کو بدلنے کے لئے جدوجہد کا ہے۔ پہلے طرز عمل کی حمایت، رجعت پسند مفکروں کی طرف سے ہوتی ہے جو طرح طرح سے یہ ثابت کرتے ہیں کہ جدوجہد کے بعد بھی کچھ حاصل نہ ہوگا، اسی فلسفہ کی مدد سے تقدیر پرستی، انسانی قوت کی بے حقیقتی اور عمل سے گریز کی تعلیم دی جاتی ہے۔ دوسرے قسم کے فلسفیوں نے فرد کی بے بسی، تنہائی، کمزوری اور پستی کو سماجی حالات کا نتیجہ بتا کر اپنی تقدیر کو بدلنے کی راہیں بھی بتائی ہیں اور تاریخ اسکی گواہ ہے کہ ہر انتشار اور بحران کی صورت میں ہمیشہ یہی دوسرا راستہ عام انسانوں کا راستہ رہا ہے۔ اس لئے فرد کی تنہائی کے مسئلہ پر غور کرتے ہوئے ان حقائق کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے۔ اگر اس بات کو تسلیم بھی کر لیا جائے کہ کچھ افراد تنہا ہیں اور ان کی تنہائی ادب کا موضوع بن سکتی ہے تو پھر وہ انسان بھی شعر و ادب کا موضوع کیوں نہ بنیں اور وہ لوگ بھی شعر کیوں نہ لکھیں جو تنہائی کے شکار یا شاکی نہیں ہیں۔ دنیا کے ہر قدیم اور جدید اعلیٰ ادب میں تنہائی کے موضوع پر کچھ اچھی چیزیں مل جائیں گی۔ لیکن ان کے مقابلے میں انسان کی سماجی حیثیت، فرد کی عملیت پسندی، تقدیر سازی اور جدوجہد حیات کے مسائل سے بھی ادب بھرا پڑا ہے اور وہ کمتر درجہ کا نہیں ہے۔ جس نے تاریخ کا تھوڑا بہت بھی مطالعہ کیا ہے وہ بڑی آسانی سے سمجھ لے گا کہ چند خاص ملکوں کے فلسفی اور مفکر، شاعر اور ادیب انسان کی تنہائی کے مبلغ کیوں ہیں!

تنہائی کا موضوع اگر فرد کے عارضی احساس سے متعلق ہو تو شاید ہی کوئی شاعر ایسا ملے جس کے یہاں کسی نہ کسی شکل میں اس کیفیت کی ترجمانی نہ پائی جاتی ہو لیکن یہ ایک مفکر دور ہوتا ہے جس سے شاعر باہر بھی نکل آتا ہے اور دنیا کی نیرنگیوں کو سمجھنے یا ان سے لطف حاصل کرنے کا تجربہ کرتا ہے۔ علم اور مشاہدے کی مدد سے دوسروں کے تجربے بھی اس کے کام آتے ہیں، اس طرح تنہائی کا طلسم بار بار ٹوٹتا ہے اور زندگی کا بڑا حصہ سماجی بنا رہتا ہے۔ اگر اس سلسلے میں اپنا ذکر معیوب نہ ہو تو چند لفظوں میں اپنے خیال کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ میں طبعاً کم آمیز اور تنہائی پسند ہوں۔ بچپن میں یہ پہلو اتنا نمایاں تھا کہ بزرگ اور دوست اس پر ٹوکا کرتے تھے اور طنزاً فلسفی کہتے تھے، کبھی کبھی تو بھری محفل میں تنہائی کا احساس اتنا شدید ہوتا تھا کہ شرمندگی کا منہ دیکھنا پڑتا تھا۔ آہستہ آہستہ زندگی کے جھمیلوں مطالعہ، مشاہدہ اور ہندوستان کی تحریک آزادی سے ذہنی دلچسپی نے اسے کم کیا۔ ۱۹۳۶ء کی بات ہے۔ الہ آباد یونیورسٹی میں ایم۔ اے کا طالب علم تھا۔ ان دنوں یہاں ہر سال سودیشی نمائش ہوا کرتی تھی جو ہفتوں چلتی اور مختلف حیثیتوں

سے دوستوں کی گفتگو کا موضوع بنی رہتی ۔ اس زمانے میں وہاں جانا بہت بڑی تفریح سمجھا جاتا تھا۔ کبھی کبھی میں بھی جاتا تھا۔ ایک رات وہاں پہنچا تو مجھے ایسا محسوس ہوا کہ میں بالکل اجنبی ہوں اور تنہا، میرا کوئی نہیں۔ نہ جانے کتنے چکر لگا ڈالے یہاں تک کہ تھک گیا۔ اتفاق سے نہ کوئی دوست ملا نہ ساتھی، نہ یہ محسوس ہوا کہ ایک تفریح گاہ میں ہوں۔ کبھی کبھی شعر کہہ لیتا تھا، اس رات ایک نظم ہوئی جس کا عنوان تھا۔ احساس تنہائی" شعبہ اردو کے رسالہ نیساں میں یہ اب بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ۴۲-۴۱-۱۹۴۰ء میں کسی نے چند سوالات پوچھے، اچھی طرح یاد ہے کہ اس کے جواب میں میں نے لکھا تھا کہ طبعاً تنہائی پسند اور غم کوش ہوں۔ ۵۳ - ۵۲ء میں امریکہ اور یورپ گیا۔ سفرنامہ ساحل اور سمندر شائع ہو چکا ہے، اس میں اس کیفیت کا اظہار بار بار ہے لیکن خاتمہ میں یہ بھی ہے کہ میں تنہائی کے احساس سے لڑتا رہتا ہوں اور اسے انسان کی تقدیر نہیں سمجھتا۔ ابھی چند ہفتے ہوئے کچھ پڑھ رہا تھا۔ موضوع یہ تھا کہ ہر راستہ تھوڑی دور چل کر بند ہو جاتا ہے، منزل ملے تو کیسے! کسی کسی وقت ایسے خیالات مجھے بھی گھیرتے ہیں، اس دن ایک غزل کہی تھی اس میں یہ شعر بھی تھا ؎

یہ آج کیا ہے کوئی راستہ نظر میں نہیں   مرا وجود مری جستجو میں تنہا ہے

لیکن میرا عقیدہ یہ ہے کہ انسان کسی معاشرے میں تنہا نہیں۔ تھوڑی دیر کے لئے یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اور ختم ہو جاتی ہے۔ یہی زندہ رہنے اور ذاتی یا سماجی زندگی کو بہتر بنانے کی جد و جہد کرتے رہنے کا جواز ہے۔ ہمارے بہت سے نوجوان دوست انفرادیت اور تنہائی کو ایک سمجھ رہے ہیں۔ یہ ان کی بڑی بھول ہے۔ تنہائی کا احساس اگر بیماری نہ بن جائے تو اسی طرح عارضی ہے جیسے موت کا خوف۔

اب رہا تیسرا ٹکڑا "نئے معاشرے کا ویرانہ" یہ بھی گنجلک ہے۔ کون سا نیا معاشرہ؟ سماجی اور معاشی ارتقا کے لحاظ سے اس وقت دنیا میں کئی طرح کے سماج ہیں ان میں سے بعض تو ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ایسی صورت میں نئے معاشرے سے کونسا معاشرہ مراد لیا جائے۔ امریکہ کا، برطانیہ کا، روس کا، فرانس کا، چین کا، فارموسا کا، اسرائیل کا، یونان کا، حجاز کا، الجیریا کا، ہندوستان کا، انڈونیشیا کا (دو سال قبل کا یا آج کا)؟ یہ سب ایک دوسرے سے خاصے مختلف ہیں۔ کیا یہ سب ویرانے ہیں؟ اور کیا وہاں کے سارے بسنے والوں کیلئے؟ مثال کے طور پر ہندوستان کو لیجئے۔ یہ معاشرہ کن کن گروہوں، طبقوں یا لوگوں کے لیے ویرانہ ہے اور کن کے لئے جنت؟ کچھ لوگ اسی معاشرے کو اچھا سمجھتے ہیں اور خوش ہیں، کچھ اسے بدلنا چاہتے ہیں، کچھ لوگوں کے ذہن میں ایک مثالی اور تخیلی معاشرے کا تصور بھی ہو سکتا ہے۔ بہت سے ایسے بھی ہیں جو ناآسودہ ہیں لیکن یہ نہیں بتاتے کہ تبدیلی کس طرح عمل میں آئے اور کس قسم کے معاشرے سے وہ خوش اور مطمئن ہوں گے! غرض کہ یہ سوال بہت پیچیدہ ہے کہ کوئی معاشرہ کیوں ویرانہ بن جاتا ہے اور اس کا بدل کیا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ ذکر عوام کا نہیں، شاعروں اور ادیبوں کا ہے۔ حالانکہ عنوان سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نئے ویران معاشرے میں انسان تنہا ہے اور وہی جدید ادب کا موضوع ہے۔ اگر شاعر اور ادیب اس معاشرے کو ویرانہ اور اس میں بسنے والوں کو تنہا سمجھتے ہیں تو انھیں اپنی تنہائی میں اس کا علم یا احساس کن ذرائع سے ہوا اور اگر یہ ایک بدیہی حقیقت ہے تو اس کا اظہار تمام شاعروں اور ادیبوں کو کیوں کرنا چاہیئے؟ شاعری میں اس کا اظہار محض اظہار واقعہ ہے یا کسی نئی حقیقت یا نئے تجربے کا انکشاف؟ ظاہر ہے کہ یہ انکشاف شاعر کے ذاتی تجربے اور احساس نے کیا ہو گا اور ایک ہی ادیب یا شاعر نے نہیں؟ بہت سے جدید ادیبوں نے محسوس کیا ہو گا کہ یہ معاشرہ بنجر ہے، یہ تہذیب بانجھ ہے، وہ تنہا ہیں، وہ ہی نہیں سب تنہا ہیں۔ کیا واقعی انفرادی عمل تخلیق کا یہی طریق کار

اور یہی راستہ ہے۔ اس طرح تو یہ احساس انفرادی نہیں رہے گا جماعتی اور سماجی ہو جائے گا جس سے بہت سے نئے ادیب بچنا چاہتے ہیں تاکہ ان سے وہی بات منسوب نہ کی جائے جو دوسروں سے بھی کی جاسکتی ہے۔!

معاشرے کو ویرانہ سمجھنے یا اس سے ناآسودہ رہنے کی بات نئی نہیں ہے، ہر عہد میں ایسا ہوتا رہتا ہے کہ حساس انسان ناآسودگی کا اظہار کریں۔ صرف مفکر اور سیاست داں ہی نہیں ادیب اور شاعر بھی اس حقیقت کو اپنے طور پر محسوس کرتے رہتے ہیں۔ نئے مذاہب، نئے فلسفے، نئے خیال، نئے سیاسی اور سماجی افکار اسی جذبے سے پیدا ہوتے ہیں۔ غلامی کا احساس آزادی کی طرف پہلا قدم اور ضرورت کا احساس اس کے پورے کرنے کی پہلی منزل ہے۔ جب لوگ اپنے عہد کے معاشرے میں خامیاں دیکھتے ہیں تو اسے تبدیل کرنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے۔ اس لئے اگر آج کے شاعر اور ادیب اپنے معاشرے کو ویران پاتے ہیں تو اس کا اظہار انھیں ضرور کرنا چاہئے لیکن محض اظہار ناکافی ہے نفسیاتی نقطۂ نظر سے یہ بات صرف نیوروسس کے مریضوں کے لئے درست ہے کہ وہ بعض جذبات کا اظہار کر کے تسکین حاصل کر لیتے ہیں لیکن اس حالت سے نکلنے کی خواہش کا مقابلہ کرتے ہیں۔ صحت مند ذہن اور جسم کی کمزوری اور بیماری سے نجات حاصل کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ معاشرہ کتنا ہی ویران ہو سارے شاعر، ادیب اور انسان نیوروسس میں مبتلا نہیں ہو سکتے۔ کچھ شاعر اور ادیب اسے نظر انداز کر کے بڑے بھونڈے طریقہ پر یہ خیال دہراتے رہتے ہیں کہ ان سے کیا مطلب دنیا جنت میں جائے یا جہنم میں۔ وہ فنکار ہیں، انھیں اپنے جذبات اور احساسات کے اظہار سے کام ہے۔ یہیں اس موضوع کا بنیادی پہلو ہمارے سامنے آتا ہے اور اسی پر غور کرنے سے گریز کرنے کے لئے تنہائی، انفرادیت، ذات کے انکشافات کی نئی نئی تاویلیں کی جارہی ہیں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ کس زمانے میں ادیب اپنی ذات کے اظہار کے لئے آزاد نہیں رہا ہے اور کب اسے اپنے معاشرے کے بعض حیثیتوں سے ویران ہونے کا احساس ہوا ہے اور اس کو اپنی تخلیق میں ظاہر نہیں کیا ہے اور کب اسے خوب سے خوب ترکی جستجو نہیں رہی ہے! اگر ان باتوں کا جواب یہ ہے کہ اس احساس اور آج کے احساس میں فرق ہے تو میں یہ کہوں گا کہ ایسا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ اس سے کیسے انکار ہو سکتا ہے! تبدیلی تو زندگی کا بنیادی قانون ہے، اس سے مفر نہیں۔

انھیں وجوہ سے میں نے کہا تھا کہ تینوں ٹکڑے — جدید ادب، تنہا آدمی اور نئے معاشرہ کا ویرانہ — اضافی، غیر واضح اور الجھے ہوئے ہیں، میں اس مسئلہ کو جس طرح دیکھتا ہوں اس کو چند لفظوں میں یوں کہہ سکتا ہوں کہ یقیناً ہمارا جدید ہندوستانی معاشرہ نہایت غیر آسودگی بخش ہے اور اس کا احساس نہ صرف ہر ادیب اور شاعر کو ہے بلکہ ہر اس شخص کو جس کے پاس احساس کی دولت ہے۔ اس بدیہی بات کا محض اظہار یا دہرایا جانا کافی نہیں ہے۔ اس کا بدل سوچنا اور اسے حاصل کرنے کی جدوجہد کرنا بھی ضروری ہے چاہے یہ عمل محض ذہنی ہی کیوں نہ ہو۔ شاعر اور ادیب اپنی تنہائی کے مفروضہ خول سے باہر نکلیں تو انھیں معلوم ہوگا کہ یہ احساس سماجی ہے اور تاریخ کے بہت سے عناصر اس معاشرے کو بدلنے میں لگے ہوئے ہیں۔ انسان ہی تاریخ کے ہاتھ پیر ہیں اور ہمارے شاعر اور ادیب بھی انھیں میں شامل ہیں، ان کے طریق کار ضرور مختلف ہیں اور جو ادبیات کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں وہ اس کو اچھی طرح سمجھتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر کی سطروں میں واضح کر چکا ہوں انسان کی تنہائی کا احساس ادب کا موضوع رہا ہے اور ہمیشہ رہ سکتا ہے لیکن تنہا انسان ایک عقیدے کی حیثیت سے کبھی اہمیت اختیار نہیں کر سکتا۔ فرد، ڈرامے، ناول اور افسانے کا موضوع رہا کیا ہے لیکن (چند تخلیقات کے علاوہ) تقریباً ہر جگہ وہ اپنی حالت کو بہتر بنانے کے لئے اپنے ذہنی یا واقعی ماحول پر فتح حاصل کرنے

کے لئے جدوجہد کرتا ہوا پایا گیا ہے چاہے اس میں اس کی شکست ہی کیوں نہ ہوئی ہو۔ آج ایک تنہا، بے حیثیت، بے حقیقت، بے عمل، سماج بیزار انسان پر زور دینے والے نادانستہ، یا دانستہ ان عناصر کو تقویت پہنچا رہے ہیں جو غیر مطمئن افراد کو جدوجہد سے باز رکھنا چاہتے ہیں۔ اسے محض پروپیگنڈہ کہہ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ جو لوگ دانستہ ایسا کر رہے ہیں انھیں چاہئے کہ شعر و ادب کے مبہم پردے میں چھپ کر اپنے خیالات کی دھند پھیلانے کے بجائے دلائل کے ساتھ مضامین لکھیں، جدید انسان کے ذہن میں جو الجھنیں اور گتھیاں پڑ گئی ہیں انھیں سمجھیں اور سلجھائیں۔ اس سے ادب اور انسانیت دونوں کا بھلا ہو گا (بشرطیکہ اس عقیدے پر ضرب نہ پڑتی ہو کہ ہم کو فائدہ نقصان سے کوئی مطلب نہیں) اگر ماضی اور حال میں ہمارے لئے کوئی علم پوشیدہ ہے تو وہ یہ ہے کہ تاریخ ان کا ساتھ دیا کرتی ہے جو تنہائی، بے چارگی، اور بے نام اضطراب سے انفرادی اور جماعتی طور پر برسرِ پیکار رہے ہیں اور انھیں کے ہاتھوں ویران معاشروں میں نخلستان اُگے ہیں۔ جو لوگ تاریخ اور زندہ حقائق کے منکر ہیں یہ بات ان کی سمجھ میں نہیں آئے گی۔ لیکن حساس شاعر اور ادیب اس احساس سے خالی نہیں ہیں اور نہ اپنے منصب سے ناواقف ہیں۔

ذاتی تجربہ یا انفرادی جذبہ جو کائنات کی طرح وسیع ہے۔ اس کا اظہار اس احساسِ تنہائی سے کیوں وابستہ کیا جائے جس کا دائرہ محدود ہے۔ کیا یہ انفرادیت نہیں ہے کہ انسان اپنے دکھ کے علاوہ دوسروں کا دکھ درد بھی محسوس کرے۔ تاریخِ عالم میں کتنے لوگوں نے اپنے لئے نہیں دوسروں کے لئے قربانیاں دی ہیں اور غیر شخصی مفاد کے لئے شدید ترین جذبات کا اظہار کیا ہے اور انفرادی انداز میں؟ کیا یہ شاعری کا موضوع نہیں ہے اور کیا یہ تنہائی کے احساس سے یا تنہا انسان کے عقیدے سے پیدا ہو سکتا ہے؟ تنہائی پسندی اور اس کی تبلیغ درحقیقت دوسرے انسانوں سے نفرت کی ایک معکوس اور بگڑی ہوئی شکل ہے، اس کا قابلِ پرستش قرار دیا جانا انسان کی تذلیل ہے۔ یہ ایک خاص گروہ کا سماجی اور شعوری احساس ہے اور بعض حالات میں اپنے اوپر طاری کیا ہوا احساس ہے۔ یہ جذبے کے تعمیری رُخ کو موڑنے کی جانی بوجھی کوشش اور اس کی تبلیغ ہے۔ وسکانسن یونیورسٹی کے ایک پروفیسر نے تجزیہ انداز میں کہا ہے کہ ہم نے (یہ ہم کون ہیں؟) نوجوانوں کی زندگی میں طرح طرح کی لذتیں مہیا کر کے ان کے جوش کو غیر سیاسی انقلابات کی طرف موڑ دیا ہے، یہ انقلاب ہیں داڑھی بڑھانا اور بدھ مت سے دلچسپی! کون ہے جو اس کا مطلب سمجھنے میں دشواری محسوس کرے گا!

مجھے محسوس ہوتا ہے کہ یہ طلسم ٹوٹ رہا ہے، سوچنے اور لکھنے، بحث کرنے اور مطلب کے واضح کرنے کے انداز میں فرق آ رہا ہے، شعر و ادب کے گرد جو حصار باندھا جا رہا تھا اس کے بہت کمزور ہونے کا احساس ہو رہا ہے، نظموں کی یکسانیت اور بے رنگی سے اکتاہٹ پیدا ہو رہی ہے، معنویت اور اہم تجربات کے اظہار کا میلان بڑھ رہا ہے۔ بہت دوری کے بعد ذہنی سفر کی یہ فطری رفتار ہے، اندھیرے اور روشنی کی کشاکش میں محض اندھیرے سے، زندگی اور موت کے تصادم میں صرف موت سے، ویرانی اور آبادی میں صرف ویرانی سے ہر شخص، ہر شاعر اور ادیب ہمیشہ محبت نہیں کر سکتا۔ دل کا نگر ویران ہو ہو کر بستا رہتا ہے اور بے دلی کے انتہائی پُرآشوب ہونے کے باوجود شکست اور نومیدی جاوید پر انسان راضی نہیں ہو سکتا کیوں کہ عقدۂ مشکل کو حل کرنے کی خواہش فطری ہے۔ جب ادراک اس منزل میں داخل ہو گا تو تنہائی کا شعور سماجی بنے گا اور ویران معاشرے سے ساز کرنے کے بجائے اسے بدلنے کی خواہش بھی پیدا ہو گی۔ یہ بات نہ انفرادیت کے منافی ہے نہ شعر و ادب کے!

اردو کی ادبی روایات پر ایک نظر

(محمد حسن عسکری)

ظاہری حالات تو یہی بتاتے ہیں کہ اب دنیا سے شعر و ادب کا چل چلاؤ ہے۔ عموماً لوگ اس کی توجیہ یوں کرتے رہتے ہیں کہ سائنس اور صنعت کاری کے مقابلے میں ادب کا ٹھہرنا مشکل ہے، لیکن آج کل ہم یہ تماشا بھی دیکھ رہے ہیں کہ یورپ اور امریکہ میں ہزاروں نوجوان سائنس اور صنعت دونوں سے بیزار ہوتے جا رہے ہیں۔ لیکن احتجاج اور ردعمل کے جو طریقے انھوں نے نکالے ہیں وہ بھی شعر و ادب کے دائرے سے باہر ہیں اور ان میں سے بعض جس قسم کے ادب کو اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرتے ہیں، اسے ادب سمجھنا مشکل ہے۔ اس سے پتہ چلا کہ سائنس اور صنعت کے علاوہ بھی کوئی اور چیز ہے جو یا تو شعر و ادب کو ہلاک کر چکی ہے یا آہستہ آہستہ ہلاک کر رہی ہے۔

مگر مغرب میں ابھی تک ہزاروں آدمی اور سیکڑوں دانشور ایسے باقی ہیں جنھیں ادب سے بڑی عقیدت اور محبت ہے اور وہ ادب کو انسان کے لئے ضروری اور لازمی بھی خیال کرتے ہیں، اس عقیدت کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ "تہذیب" کو بجائے خود اور بنفسہٖ قابل قدر سمجھتے ہیں، اور اس سے آگے یا اوپر انھیں کوئی چیز نظر نہیں آتی، موجودہ حالات سے ایسے لوگوں کو پریشانی ہونی ہی چاہیئے۔ مگر ایسے دانشور اپنی پریشانی کا اظہار تو کرتے ہیں لیکن یہ حالات کیوں اور کیسے پیدا ہوئے اس کی کوئی تسلی بخش توجیہہ نہیں کرتے۔

مثال کے طور پر ہربرٹ ریڈ ہیں۔ یہ مثال اس لئے موزوں ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے وہ انگریزی زبان کے دائرے میں "جدید فنون" کے سب سے بڑے مبلغ رہے ہیں۔ آج کل کے نوجوان جس قسم کا ادب اور مصوری پیش کر رہے ہیں اس کے متعلق انھوں نے سخت ناپسندیدگی بلکہ خفگی کا اظہار کیا ہے۔ ان کا احتجاج بالکل بجا ہے۔ لیکن ایک بات پر انھوں نے سرے سے غور ہی نہیں کیا۔ جن لوگوں پر انھیں اعتراض ہے وہ اپنی حماقتوں کے جواز میں لفظ بہ لفظ وہی اصول پیش کر سکتے ہیں جن کی تبلیغ ہربرٹ ریڈ پچھلے پچاس سال سے کرتے رہے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان کے اصولوں سے جو عواقب اور مظاہر پیدا ہوئے ہیں وہ تو انھیں پسند نہ آئے۔ مگر اپنے اصولوں کی درستی پر انھیں ذرا سا بھی شبہ نہیں ہوا۔

ادب کیا ہے؟ لیکن انصاف کی بات یہ ہے کہ ان اصولوں کی منطق تو یہی مظاہر پیدا کر سکتی ہے۔ پچھلے دو ڈھائی سو سال سے مغرب کے مفکر لفظاً یا معناً یہی کہتے رہے ہیں کہ ادب اور فن انسانی جذبے کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ زمانہ اور ترقی کر گیا تو لوگ جذبے کے بجائے جبلت، پھر انفرادی یا اجتماعی لاشعور کا ذریعۂ اظہار کہنے لگے۔ اور اس اظہار میں طرح طرح کے نفسیاتی، معاشرتی اور تہذیبی فائدے ڈھونڈنے لگے۔ مگر سوال یہ ہے کہ جذبے اور جبلت یا لاشعور کو اپنا اظہار ہی کرنا ٹھہرا

تو پھر اظہار کی ایک خاص شکل یعنی شعر و ادب یا فن یا ادب کا کوئی خاص اسلوب ہی کیوں لازمی ہو؟ اگر اظہار کی کوئی اور شکل دستیاب ہوگئی ہے تو اس میں پریشانی کی کیا بات ہے؟ بلکہ اگر مغرب کے دانشوروں کا یہ خیال درست ہے کہ انسان اب زبان کے وسیلے سے بھی بے نیاز ہوتا جا رہا ہے اور انسانی زبان مر رہی ہے تو یہ بھی ایک خوش خبری ہے۔ چونکہ ہمارے زمانے میں یہ بھی رواج ہے کہ معاشرہ ہو یا تہذیب یا مذہب، ہر چیز کی حیاتیاتی تشریح کی جائے، بلکہ ایسی تشریح کو حتمی دلیل سمجھا جاتا ہے اس لئے ہربرٹ ریڈ صاحب نے تو یہ بھی معلوم کر لیا تھا کہ ادب اور فن کی جڑ حیاتیات میں ہے، اور ادب انسان کے ارتقا کا ایک لازمی وسیلہ ہے۔ لیکن اگر اب ارتقا کی قوتوں نے کوئی نیا وسیلہ تلاش کر لیا ہے اور پرانے وسیلہ کو چھوڑ دیا ہے تو نظریۂ ارتقا کے ماننے والوں کے لئے اعتراض کی گنجائش نہیں تھی۔

غرض عمرانیات، نفسیات اور حیاتیات میں تو ادب کو برقرار رکھنے کا کوئی لازمی جواز ملتا نہیں، مگر انسان کی ضد کو کیا کیا جائے۔ بعض لوگ اب بھی اکبر الہ آبادی کے بقول ع

"اس پہ اڑے ہوئے ہیں کہ گولر کا پھول لیں گے"

کہتے یہ ہیں کہ ارتقا تو نہ صرف ناگزیر ہے بلکہ سب سے گراں قدر چیز ہے۔ لیکن انسان کو اپنے ماضی یا اپنی "روایت" سے بھی کچھ نہ کچھ تعلق قائم رکھنا چاہئے ——— یہ دعویٰ بھی بے دلیل ہے، لیکن خیر، ایک جذباتی مطالبے کے طور پر اسے قبول کئے لیتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ "روایت" کیا چیز ہے؟

روایت کیا ہے؟ مشرق کی حد تک تو مسئلہ بالکل واضح ہے۔ مسلمان ہوں یا ہندو یا بدھ سب کا اتفاق دو چیزوں پر تو ہے ہی۔ پہلی بات یہ ہے کہ معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت یہ الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت ہے جو سب کی بنیاد ہے اور باقی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں اور اسی سے نکلی ہیں۔ اسلامی اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام "دین" ہے۔ ثانوی روایتوں میں شامل ہونے کے لئے اس بنیادی روایت میں شامل ہونا لازمی ہے، دوسری بات یہ ہے کہ بنیادی روایت نکلتی ہے کسی آسمانی یا مقدس کتاب سے، پھر اس کی وضاحت کرتے ہیں، اس روایت کے مستند نمائندے، اور صرف انھیں نمائندوں کا قول استناد کے قابل ہوتا ہے۔ پھر ایک تیسری بات ہے جو ہر زبان میں خود لفظ "روایت" کے مفہوم کا لازمی جز ہے۔ یعنی روایت وہ چیز ہے جو ایک آدمی سے دوسرے آدمی تک پہنچائی جائے۔

لیکن مغرب میں ہر چیز الٹی ہوگئی ہے، اول تو وہاں مرکزی اور بنیادی روایت کا تصور ہی تقریباً غائب ہوگیا ہے لوگ معاشرتی روایت، ادبی روایت، یہاں تک کہ کھیلوں کی روایت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا یہ سب الگ الگ چیزیں ہیں اور اپنے اپنے دائرے میں عمل کرتی ہیں لیکن اگر کسی کو مرکزی روایت کی ضرورت کا خیال آیا بھی تو وہ معاشرتی روایت کو یہ حیثیت دیتا ہے اور دینی روایت کو معاشرتی روایت کا ایک جزو بناتا ہے۔ اس معاشرتی روایت کا نام مغربی لوگوں نے "کلچر" رکھا ہے، لیکن اگر ہم کسی معاشرت کے دائرے میں روایت کا وجود مان لیں تو ایسی روایت کا انحصار کسی آسمانی کتاب پر ہونا ضروری نہیں، اس دائرے میں تو روایت کے معنی رسم اور رواج کے ہو سکتے ہیں، رواج بدلتی رہنے والی چیز ہے۔ اس لئے اول تو یہی کیا ضروری ہے کہ کسی خاص قسم کی رسم کو زندہ رکھا جائے۔

ایک رسم اتنی ہی اچھی یا بری ہو سکتی ہے جتنی دوسری رسم۔ رہا سوال کسی خاص رسم سے جذباتی وابستگی کا تو جذباتی علاقے بھی کوئی مستقل چیز نہیں۔ جذبات تو دن میں دس بار بدل سکتے ہیں۔ دوسرے رواج کے معاملے میں قابل استناد نمائندوں کا مستقل طور پر موجود ہونا اور ان کا تسلیم کیا جانا بھی ضروری نہیں یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب کے دائرے ہی میں

ہم یہ تماشا روز دیکھتے ہیں کہ جس شاعر یا اسلوب کو ایک آدمی روایت میں داخل کرتا ہے دوسرا اسی کو خارج کرتا ہے اگر "روایت" کا لفظ محض رواج کے معنی میں استعمال کیا جاتا تو بھی چلئے غنیمت تھا۔ مغرب کے بعض مفکروں نے تو ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے۔ اور اس لفظ کے لغوی مفہوم تک کو نظر انداز کر دیا ہے۔ یعنی انھوں نے یہ بھی ضروری نہیں سمجھا کہ روایت ایک شخص سے دوسرے شخص تک پہنچے۔ ایم۔ سی۔ بریڈ برگ انگریزی ادب کی مشہور عالم اور نقاد ہیں۔ وہ ایک جگہ کہتی ہیں کہ سولھویں صدی کے آخر میں فلاں شاعر نے ایک "روایت" شروع کی جس کی پیروی بیس سال تک ہوئی۔ فلاں شاعر نے دوسری "روایت" کی طرح ڈالی جس کی تقلید صرف پانچ چھ سال ہوئی۔ فلاں شاعر نے ایک اور "روایت" نکالی جس کی پیروی کسی نے بھی نہ کی۔

اس بحث کا خلاصہ یہ نکلا کہ مغرب کے عقلاء روایت کو زندہ بھی رکھنا چاہتے ہیں اور یہ بھی نہیں بتا سکتے کہ روایت ہے کیا چیز۔ انگریزی ادب میں روایت کے سب سے بڑے دعوے دار ٹی ایس ایلیٹ ہیں۔ انھوں نے تو یہاں تک دعویٰ کیا ہے کہ یورپ نے اپنی تہذیبی روایت کے سارے اہم عناصر کو محفوظ رکھا ہے اور ایک جز بھی ضائع نہیں کیا وہ ادب میں عیسوی روایت کا سب سے بڑا نمائندہ اطالوی شاعر ڈانٹے کو سمجھتے ہیں۔ اس نے ایک رسالہ مقامی زبانوں میں شعر کہنے کی ضرورت کے متعلق لکھا ہے۔ کم سے کم مغربی عالموں کی نظر میں اس رسالے کا مفہوم یہی ہے اور اس لئے اس تحریر کو انقلابی اہمیت کا حامل خیال کیا جاتا ہے۔ ڈانٹے نے کہا ہے کہ سب سے اچھے شاعر وہ ہیں جو تین زبانوں میں شعر کہتے ہیں، اور ساتھ ہی اچھے شاعروں کی فہرست بھی دی ہے۔ مغرب کو اپنی تحقیق پر بڑا ناز ہے، لیکن محققین نے یہ دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں فرمائی کہ اس فہرست میں ایک بھی ایسا شاعر نہیں جس نے بیک وقت تین زبانوں میں شاعری کی ہو۔ یہ بات بھی ایک مسلمان صوفی نے بتائی کہ یہاں تین زبانوں سے تین قسم کے مطالب مراد ہیں۔ اگر یورپ کی "روایت" واقعی محفوظ ہے تو کیا خود ٹی۔ ایس ایلیٹ کو یہ رمز معلوم تھا؟

ایلیٹ مغرب کے ان چند مفکرین میں سے ہیں جنھوں نے ادب کے مطالعہ کے لئے الٰہیات یا دینیات سے واقفیت کو ضروری قرار دیا ہے۔ لیکن ایک دفعہ یہ بات کہنے کے بعد انھوں نے دوبارہ یہ ذکر ہی نہیں چھیڑا۔ بلکہ وہ کتاب تک واپس لے لی، جس میں یہ فقرہ لکھا تھا۔ اس لئے یہ پتہ نہیں چل سکا کہ ان کے نزدیک ادب اور دین کا کیا رشتہ ہے۔ البتہ فرانس میں ژاک ماری تیں نے سینٹ ٹامس اکوائناس کی الٰہیات سے ادب کے اصول اخذ کرنے کی مفصل کوشش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "اگر میں سینٹ ٹامس کی پیروی نہ کروں تو میری خرابی ہو۔" لیکن جس شکل میں یہ پیروی ہوئی ہے اس سے تو معلوم ہوتا ہے کہ خرابی دراصل سینٹ ٹامس کی ہوئی، کیونکہ ادب کے متعلق جو نظریئے بھی ہمارے زمانے میں رواج پا گئے ہیں وہ سب یا ان میں سے بیشتر انھوں نے اپنے سرپرست اور رہنما کی طرف منتقل کر دئے ہیں۔

لیکن مغرب کی ہمت قابل داد ہے۔ ان تمام الجھنوں کے باوجود مغرب والے یہ کہے چلے جا رہے ہیں (کیونکہ مشرق میں مصرع اٹھانے والوں کی کمی نہیں) کہ ہمارے پاس ایسے اصول ہمیشہ رہے ہیں جن کی مدد سے ہر ملک اور ہر زبان کے ادب کو سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ پچھلے تین سو سال کے عرصہ میں جو ادبی اصول مغرب نے نکالے ہیں ان کا مجمل سا جائزہ تو اوپر پیش کیا جا چکا ہے۔ اب قدیم یورپ کو دیکھتے ہیں۔

شعر و ادب کی فلسفیانہ توجیہہ، مغرب میں بہت سے لوگوں نے صاف الفاظ میں اعتراف کیا ہے کہ ادب کے متعلق

بنیادی نظریے تو افلاطون اور ارسطو ہی کے ہیں، بعد میں تو کسی نہ کسی طرح انھیں کی الٹ پھیر ہوتی رہی ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریات میں بھی جوہری لفظ (MIMESIS) ہے۔ اصل لفظ نقل کرنے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ اس یونانی لفظ کے متعدد ترجمے ہوئے ہیں۔ کسی نے کہا اس کے معنی ہیں نقل۔ کسی نے کہا عکاسی یا تصویر کشی۔ کسی نے کہا نمائندگی کسی نے کہا اظہار کسی نے اسے تخلیق ہی بنا دیا۔ افلاطون نے تو اس تصور کو شاعری کے رد کرنے کی غرض سے استعمال کیا ہے۔ اس لئے اگر صحیح معنی کا تعین نہیں ہوتا تو نہ سہی۔ لیکن ارسطو نے اسی لفظ کو شاعری کے اثبات اور قبول کی غرض سے استعمال کیا ہے، اس لئے یہاں معنی کا تعین زیادہ لازمی ہے، چونکہ ہر مفکر اپنی تشریح کی تائید میں یونانی لغت کا حوالہ دیتا ہے۔ اسلئے یوں تو فیصلہ ہو ہی نہیں سکتا۔ البتہ ایک اور طریقہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ افلاطون شاعری کو رد کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک شاعری کے ذریعے حقیقت تک نہیں پہنچ سکتے۔ ارسطو شاعری کو قبول کرتا ہے کیونکہ اس کے نزدیک شاعری کے ذریعے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ اب اگر ہم یہ معلوم کریں کہ یہ حقیقت کیا چیز ہے تو پھر یہ بھی پتہ چل جائے گا کہ اس حقیقت کی نقل ہو سکتی ہے یا عکاسی یا نمائندگی، یا کچھ بھی نہیں۔ ارسطو اور دوسرے یونانی فلسفیوں کے نزدیک سب سے بڑا علم "مابعد الطبیعات METAPHYSICS" ہے۔ اگر اس لفظ کے لغوی معنی سامنے رکھیں تو یہ درست ہے، کیوں کہ اس سے مراد ہے ہر وہ حقیقت جو طبیعات سے آگے ہو، لیکن ارسطو نے یہ بھی کہا ہے کہ مابعد الطبیعیات کی سب سے اہم شاخ علم وجود (ONTOLOGY) ہے بلکہ ان دونوں کو مترادف قرار دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو اور یونانی فلسفیوں اور از منۂ وسطیٰ کے عیسوی مفکرین کے نزدیک حقیقتِ عظمٰی وجود ہے، اور ان کی حکمت کی اڑان بس یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ ایسی ہی خامیوں کی وجہ سے حضرت مجدد الف ثانی رحمۃ اللہ علیہ نے یونانیوں کی الٰہیات اور مابعد الطبیعیات کو ضلالت قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ یونانی فلسفیوں سے زیادہ احمق کوئی اور طبقہ نہیں ہوا۔

حضرت کا یہ فرمانا کس حد تک بجا ہے۔ اس کا اندازہ آپ کو اس وقت ہو گا جب آپ حقیقتِ عظمٰی کا اسلامی تصور سمجھ لیں۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں "واجب جل شانہ کی ماہیت اپنی خودی سے موجود ہے نہ کہ وجود کے ساتھ، اور وجود کا اثبات اور وجوب کا اطلاق اسی بارگاہ میں عقل کی منتزعات کی قسم سے ہے۔ وللہ المثل الاعلیٰ اور جس طرح وجوب وجود منتزعات کی قسم سے ہے۔ امتناع عدم بھی اس بارگاہ میں منتزعات میں سے ہے لیکن جہاں ذاتِ بحث ہے وہاں جس طرح وجوب وجود کی نسبت نہیں امتناع عدم کی نسبت بھی نہیں۔"

(مکتوبات جلد سوم ۱۴۷)

وجود کا اس حقیقتِ عظمٰی کے مقابلہ میں کیا درجہ ہے؟ فرماتے ہیں "وجوب وجود اس مقدس درگاہ کا کمینہ خادم ہے، اور سلب عدم اس بارگاہ بزرگ کا کمینہ خاک روب ہے" (۱۴۷) ظاہر ہے کہ ایسی حقیقت کی نہ تو نقل اتاری جا سکتی ہے نہ تصویر کشی اور عکاسی ہو سکتی ہے۔ نہ نمائندگی نہ اظہار۔ بس زیادہ سے زیادہ اس کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔

جب اسلام کا تصور حقیقت یہ ہے اور اسلامی شاعری کا فریضہ یہ ہے کہ اس حقیقت کی معرفت حاصل کرنے میں اپنی بساط بھر انسان کی مدد کرے تو پھر ارسطو کے ادبی نظریات ہماری شاعری کو سمجھنے میں کیسے مفید ہو سکتے ہیں؟ ارسطو نے تو بادشاہ کی جگہ خادم کو بٹھانے کی کوشش کی ہے، بھلا جو احکام خادم کے لئے برمحل ہیں وہ بادشاہ کے لئے کیسے برمحل ہو سکتے ہیں؟ اسلامی روایت کے دائرے میں جو شاعری ہو گی۔ اس کا آخری مقصد تو حقیقتِ عظمٰی کی طرف اشارہ کرنا ہی ہو گا

البتہ حقیقت کی طرف چلنے میں جو منزلیں درمیان میں آئیں گی اُن کا بیان بھی شاعری کو کرنا پڑے گا۔ یہ منزلیں چار عالم ہیں۔ ناسوت، ملکوت، جبروت اور لاہوت۔ جو بڑے شاعر ہوں گے وہ چاروں منزلوں سے گزریں گے جو چھوٹے شاعر ہوں گے وہ بیچ کی کسی منزل تک پہنچ کے رہ جائیں گے۔ یہی حال اول درجے کے شعروں اور دوسرے درجے کے شعروں کا ہوگا۔ (یہاں یہ بھی عرض کر دینا مناسب ہوگا کہ ڈانٹے نے جو تین زبانوں میں شعر کہنے کا ذکر کیا ہے اس سے مراد یہی مدارج ہیں، عالمِ ناسوت سے متعلق شاعری کو وہ قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا۔ علاوہ ازیں خود مغربی عالموں کی تحقیق کے مطابق ڈانٹے نے یہ علم "فتوحاتِ مکیہ" کے ذریعے حاصل کیا تھا۔)

غرض ارسطو کا نظریۂ شعر ہمیں عالمِ ملکوت یا زیادہ سے زیادہ عالمِ جبروت سے آگے نہیں لے جاتا۔ یہاں چاہے نقل کہہ لیجئے، چاہے عکاسی، چاہے اظہار سب برابر ہے۔ چنانچہ ارسطو کے نظریہ کی مدد سے ہم اسلامی شاعری کے بہت ہی تھوڑے حصّہ کو سمجھ سکتے ہیں، اور وہ تھوڑا سا حصّہ بھی ہماری اعلیٰ ترین شاعری کا نمونہ نہیں ہوگا، بلکہ ہمارے یہاں تو آپ کو یہ مشکل پیش آئے گی کہ معمولی شعر بھی وجود کے دائرے سے باہر نکلنے کے لئے پھڑکتا نظر آئے گا۔

داغ کو دار بابِ نشاط کا شاعر کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے انھیں کا ایک مشہور بلکہ بدنام شعر دیکھئے ؎

صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں
خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں

کیا اس شعر کا ظہور اور خفا کے مسئلے سے کوئی تعلق نہیں؟ اسی طرح امیر مینائی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ کنگھی چوٹی میں پھنس کے رہ گئے تھے۔ فرماتے ہیں ؎

وصل ہو جائے ابھی حشر میں رکھا کیا ہے
آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

کیا یہ شعر رویتِ باری تعالےٰ کے مسئلے سے نہیں نکلا؟ مولانا حسرت موہانی مرحوم ظاہر و باطن دونوں میں دین دار مسلمان تھے لیکن انگریزی تعلیم کا ایسا سایہ پڑا کہ شاعری کو عارفانہ، عاشقانہ، فاسقانہ کے خانوں میں تقسیم کر گئے۔ سوال پیدا ہے کہ ان دو شعروں کو کون سے خانوں میں ڈالا جائے گا؟

ان دو مثالوں سے ہی واضح ہو گیا ہوگا کہ جہاں تک صحیح معنوں میں ہماری روایتی شاعری کا تعلق ہے مغرب کا بلند سے بلند ادبی نظریہ ہمارے لئے مفید مطلب نہیں ہو سکتا۔ ہماری روایتی شاعری تو خیر دور کی بات ہے آج مغرب خود اپنے ازمنۂ وسطیٰ کی شاعری ہی نہیں سمجھ سکتا۔ بعض لوگوں نے تو تھک ہار کے یہ کہہ دیا ہے کہ اس دور کو شاعری کی تاریخ سے ہی خارج کرو، جو لوگ ذرا ایماندار اور حساس ہیں وہ اب یہ کہنے لگے ہیں کہ عربی شاعری اور خصوصاً حضرت ابن الفارضؒ کے کلام کی مدد سے اپنی شاعری کو سمجھنے کی کوشش کرو۔ اس قسم کی دو ایک کوششیں فرانس میں ہوئی بھی ہیں اور پرانی مغربی تہذیب کے متعلق حیرتناک انکشافات ہوئے ہیں۔ لیکن فی الجملہ حضرت ابن الفارضؒ کا کلام تو پوری طرح وہی سمجھ سکتا ہے جو انھیں کی روایت میں شامل ہو۔

یعنی وہی دین رکھتا ہو جو شاعر کا تھا۔ بہرحال ایک فرق تو ضرور ہوا ہے۔ ابھی کچھ دن پہلے تک مغرب کے لوگ یہ کہا کرتے تھے کہ مشرق کی شاعری میں لفاظی اور مبالغہ آرائی کے سوا کیا ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی یہ فیشن ہو گیا تھا کہ اچھے خاصے

ثقہ لوگ اپنی قومی ہمدردی کے باوجود، ایشیائی شاعری کو صلواتیں سنانا فرض منصبی سمجھتے تھے۔ حالی مرحوم جیسے متین آدمی یہ لکھ گئے

ہمارے قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر

اور انھوں نے یہ نہ سوچا کہ امراء کی شان میں جو قصیدے ہیں ان میں بھی توحید کے کتنے مضامین بیان کئے گئے ہیں۔ لیکن آج یہ حال ہوا ہے کہ مثلاً انگریزی کے مشہور شاعر رابرٹ گریوز نے عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ کرنے کے بعد کہا ہے کہ ہم انگریز لوگ تو جانتے بھی نہیں کہ اصلی شاعری ہوتی کیا ہے۔ فارسی شاعری تو بڑی چیز ہے۔ جن دو چار فرانسیسیوں نے اردو شاعری پڑھی ہے ان کے منھ سے بے ساختہ یہی نکلا ہے کہ ہمیں تو اب پتہ چلا کہ شاعری کسے کہتے ہیں۔

ادب اور دین کا رشتہ۔ مگر شبلی مرحوم اور حالی مرحوم وغیرہ پر انگریزوں کی ایسی ہیبت طاری ہوئی تھی کہ انگریزی ادب سے ابتدائی واقفیت کے بغیر انیسویں صدی کی انگریزی تنقید سے دو چار چلتے ہوئے خیالات اخذ کرلئے اور اپنے ادب کو ان محدود تصورات میں اس طرح مقید کیا کہ آنے والی نسلوں کے ادبی فہم اور ادبی ذوق کو غارت کرگئے۔ سب سے بڑا نقصان انھوں نے یہ پہنچایا کہ شعر کی بنیاد جذبات کو قرار دے گئے اور شعر کی خوبی کا معیار خلوص جذبات کو بنایا۔ دوسرے شاعری کا سب سے بڑا مقصد اخلاقی اصولوں کی ترویج ٹھہرا۔ ان خیالات کو رواج دے کر ان حضرات نے نہ صرف ہمارے ادب کو نقصان پہنچایا بلکہ مسلمانوں کو دینی نقصان پہنچایا۔ اللہ تعالیٰ ان کی اور ہم سب کی خطائیں معاف کرے۔ انھوں نے یہ خیالات انیسویں صدی کے انگریزی تنقید سے مستعار لئے تھے۔ لیکن خود انگریزی تنقید میں یہ خیالات اس وجہ سے پیدا ہوئے کہ مغرب میں مذہب کا زوال بہت دور پہنچ چکا تھا۔ انیسویں صدی میں مغرب کے لوگ عموماً اور پروٹسٹنٹ لوگ خصوصاً یہ اصلی بات بالکل بھول چکے تھے کہ مذہب میں سب سے پہلی چیز عقائد ہیں۔ اس کے بعد عبادات اور پھر اخلاقی اصول۔ عقائد کی اہمیت تو ان لوگوں کی نظر میں بالکل ختم ہوگئی۔ اور لفظ (DOGMA) گالی کے طور پر استعمال ہونے لگا۔ عبادات کو رسم کہا گیا۔ اب پروٹسٹنٹ لوگوں کے پاس دو چیزیں رہ گئیں۔ اخلاقیات اور جذبہ۔ چنانچہ بعض لوگ تو یہ کہنے لگے کہ مذہب کا مقصد بس اخلاقی تربیت ہے اور کچھ نہیں ہے۔ بعض لوگ کہنے لگے کہ انسانی جذبات کی تسکین کے جتنے ذرائع ہیں۔ ان میں مذہب سب سے لطیف ذریعہ ہے۔ پھر آگے چل کر انھیں خیالات کو شعر و ادب پر عائد کیا گیا۔ بلکہ ادب اور ادبی تنقید مذہب میں تحریف کرنے اور مذہب کے صحیح تصور کو مسخ کرنے کا سب سے موثر ذریعہ بن گئی۔ شبلی اور حالی اور ان کے ہم عصروں نے بڑی سادگی کے ساتھ ان مغربی خیالات کو دانشمندی کا جوہر سمجھا۔ یہ سامنے کی بات بالکل نظر انداز کردی گئی کہ اسلام میں ایمان یا معرفت انسانی جذبے کی کسی کیفیت کا نام نہیں بلکہ ایمان اور معرفت عقل کل یا عقل معاد کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ ایک حدیث میں عقل کا مقام قلب بتایا گیا ہے۔ خود قرآن شریف میں قلب کے ساتھ لفظ "یعقلون" آیا ہے۔ چنانچہ جس شاعری کا مقصد ایمان کی تکمیل میں مدد دینا ہو وہ عقل کلی کا ذریعۂ اظہار ہوگی؛ انسانی جذبات کا نہیں۔ یوں چاہے ثانوی درجہ میں جذبات بلکہ جسمانیات سے بھی کام لے لیا جائے۔ لہٰذا جذبات کو عقل کلی کے مقام پر رکھنا نہ صرف ادبی لحاظ سے کج فہمی ہے بلکہ دین کے خلاف ہے۔ رہا سوال خلوص جذبات کا، تو اخلاص کا دینی مطلب حضرت مولانا تھانوی رحمۃ اللہ علیہ کی تحریروں میں دیکھ لیا جائے۔ جہاں انھوں نے سیکڑوں بار عقلی اور طبعی اختیاری اور غیر اختیاری کا فرق واضح کیا ہے۔ تو جس طرح جذبات کا خلوص غیر شرعی چیز کو شرعی نہیں بنا سکتا، اسی طرح صرف اور محض جذبات کا خلوص بُرے شعر کو اچھا شعر نہیں بنا سکتا، علاوہ ازیں تصوف کی اصطلاح میں

"جذبے" سے مراد انسانی جذبہ نہیں، بلکہ خدا کے بندے کو اپنی طرف کھینچنا ہے۔ پھر اخلاقیات پر غلو کے ساتھ زور دینا اور تصوف کی شاعری کو صرف اخلاقی تعلیم کا ذریعہ سمجھنا یہ بھی شاعری اور دین دونوں میں تحریف ہے۔ یہاں ایک باریک فرق ہے جس کی وضاحت ضروری ہے۔ بہت سے صوفیائے کرام نے اور خصوصاً حضرت مولانا تھانویؒ نے تاکید کے ساتھ فرمایا ہے کہ تصوف کا اعلیٰ مقصد اصلاحِ باطن ہے اور یہی سارا تصوف ہے۔ جو لوگ انگریزی تعلیم سے متاثر ہیں وہ "اصلاحِ باطن" اور "اصلاحِ نفس" کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ اور یہ غلط فہمی اب بہت ہی عام ہو چکی ہے۔ اس لئے بہت سے لوگ تصوف اور نفسیات کو ایک ہی چیز سمجھنے لگے ہیں۔ اور یہ ایسی غلطی ہے جس سے پناہ مانگنی چاہئے۔ حضرت مجدد صاحبؒ جلد سوم کے مکتوب نمبر ۵۶ میں تصریح فرماتے ہیں کہ جو چیز در کار ہے وہ اصلاحِ قلب ہے اور یونانی فلسفیوں نے جو صفائی حاصل کی ہے وہ محض نفس کی صفائی ہے جو گمراہی کو زیادہ کرتی ہے۔ یونانی فلسفیوں کے پاس نفس کی صفائی کا تو نظام موجود تھا، انیسویں صدی کے مغربی مفکرین تو اس سے بھی خالی تھے۔ مگر انھیں کے تصورات کو قومی ہمدردی کے نام پر ہمارے یہاں پھیلایا گیا اور یہ صرف شاعری کو دین سے الگ کرنے کا نتیجہ تھا۔ دین کو اس طرح نقصان پہنچا ہو یا نہ پہنچا ہو، ہمارا ادبی شعور تو بہر حال غارت ہو گیا۔

اب سوال یہ ہے کہ پچھلے سو سال سے ہمارا جدید تعلیم یافتہ طبقہ دین سے بھی زیادہ شعر و ادب کا گرویدہ رہا ہے۔ پھر اس نے ادبی شعور کو کیسے غارت ہونے دیا؟ یہاں ایک تو اس طبقے کی معذوری ہے، جو لوگ مغربی خیالات کی ترویج کر رہے تھے وہ صورتاً ثقہ تھے، اس لئے انگریزی پڑھنے والوں نے انھیں کو اپنی روایت کا مستند نمائندہ سمجھا۔ اب الزام اصلی نمائندوں پر آتا ہے کہ انھوں نے ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کو بے سہارا کیوں چھوڑ دیا؟ لیکن انیسویں صدی میں ہمارے علماء اپنے اصلی اور بنیادی کام میں مصروف تھے، یعنی دین کی حفاظت میں، اور اس کا بڑا ذریعہ تھا دینی علوم کو اردو زبان میں منتقل کرنا۔

حضرت تھانویؒ کی ادبی تنقید۔ پھر حضرت مولانا تھانوی رحمۃ اللہ علیہ کی شرح غزلیاتِ حافظ اور شرح مثنوی مولانائے روم عرصے تک رسالوں میں قسط وار شائع ہوتی رہی ہے حضرت کا مقصد تو خیر دینی تھا لیکن جو چاہے صرف ان دو کتابوں سے شاعری کی پوری تعلیم اخذ کر سکتا ہے بلکہ جو شخص بھی صحیح معنوں میں روایتی شاعری سے آگاہی حاصل کرنا چاہے اس کے لئے موجودہ حالات میں واحد ذریعہ یہی دو کتابیں ہیں۔ غرض جن حضرات کو ہماری دینی روایت کی نمائندگی کا واقعی حق حاصل تھا ان کی تائید اور حمایت سے ادب جیسی ثانوی چیز بھی محروم نہیں رہی۔

پھر یہ بھی نہیں کہ مولانا تھانوی نے اردو شاعری کو قابلِ اعتناء سمجھا ہو۔ حضرت کے مواعظ میں ملفوظات میں اور دوسری تحریروں میں جا بجا ایسے اشارے ملتے ہیں جو در حقیقت پوری کتاب ہیں، جو لوگ ادبی نقاد سمجھے جاتے ہیں ان کی لمبی چوڑی تحریروں میں اردو شاعری کے متعلق ایسے حقائق ڈھونڈے سے بھی نہ ملیں گے۔ یہاں اس موضوع پر پوری بحث تو ممکن نہیں۔ صرف ایک مثال پیش کی جاتی ہے عقلمندوں کے لئے وہی کافی ہو گی۔

کہا جاتا ہے کہ مومنؔ کی اہمیت سے لوگ اس وقت واقف ہوئے ہیں جب نیاز فتحپوری نے ان کی طرف توجہ دلائی مگر حضرت مولانا کہہ چکے ہیں کہ دہلی کے شاعروں میں جو بات مومنؔ میں ہے وہ اوروں میں نہیں، اسی طرح امیر مینائی کے کلام کی وہ تعریف کی ہے جو آج تک ادبی نقاد نہیں کر سکے۔ مطالب اور مضامین کے سلسلے میں حضرت رنگینی اور سنگینی کے فرق پر بہت زور دیتے ہیں۔ یہ فرق سمجھنے کے لئے پہلے غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے ؎

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیر نیم کش کو — یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

حضرت مولانا تھانوی نے اس شعر کی یہ خامی بتائی ہے کہ غالب نے صرف ظاہری حالت کو نظر میں رکھ کر شعر کہہ دیا ہے، حقیقت کو نہیں دیکھا اگر کسی کے جسم میں تیر لگے تو واقعی وہی حال ہوگا جو غالب نے دکھایا ہے۔ مگر عشق حقیقی میں تو جتنا علاقہ بڑھتا جائے گا خلش بھی اتنی ہی بڑھتی جائے گی۔ یہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کا ارشاد ہے کہ اللہ تعالیٰ سے قرب بھی مجھ کو ہی تم سے زیادہ حاصل ہے، اور اللہ تعالیٰ سے خوف بھی مجھے ہی زیادہ ہے۔ یہ حال تو ہوا غالب کی رنگینی کا۔ اتفاق سے ذوق کا بھی ایک شعر اسی مضمون کا مل گیا۔ اب سنگینی دیکھئے۔

خدنگ یار مرے دل سے کس طرح نکلے — کہ اس کے ساتھ ہے اے ذوق میری جان لگی

ساتھ ہی ذوق کے تین شعر اور دیکھئے جس میں سنگینی کے ساتھ ایسی رنگینی ہے جو غالب کو نصیب نہیں ہوئی ؎

تامل کیجیو ذوق طپیدن دیکھئے کیا ہو — کہ اب تک ذبح کرنے کا نہیں قاتل کو ڈھب آیا

ہلائے لب نہ بہر آفریں ہم نے تہ خنجر — کہ قاتل بدگماں ہے جانے اپنے جی میں کیا سمجھے

ترے ڈر سے نہ آیا پاس کوئی نیم جانوں کے — مگر رونا کبھی چپکے سے بعد از نیم شب آیا

غالب کے یہاں منصور کا مضمون بار بار آیا ہے۔ مثلاً ؎

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن — ہم کو تقلید تنک ظرفی منصور نہیں

اسی مضمون کو ذوق وہاں لے گئے ہیں جہاں تک غالب کی رسائی نہیں ؎

سمجھ یہ دار و رسن تار و سوزن اے منصور — کہ چاک پردہ حقیقت کا ہیں رفو کرتے

اسی طرح قطرہ دریا کا مضمون غالب کو عزیز ہے۔ لیکن ذوق کو مضمون کے ہر پہلو پر جو گرفت حاصل ہے اس کا نشان تک غالب کے پورے کلام میں نہیں ملتا ؎

کیوں کر حباب ہو سکے دریائے بے کراں — دریا سے جب تلک نہ ملے ٹوٹ پھوٹ کے

اب ذوق کا ایک آخری شعر اور سن لیجئے جس سے ارسطو اور سارے مغربی فلسفیوں کی بنیادی خامی اور ان کے ادبی نظریوں کی ناپختگی اور اس کے مقابلے میں ہمارے ادب کی جامعیت ہر چیز روشن ہو جائے گی، بلکہ اس مضمون میں جتنی معروضات پیش کی گئی ہیں ان کے ثبوت کے لئے یہ شعر کافی ہے جس کا مضمون ذوق نے براہ راست قرآن شریف سے لیا ہے ؎

احاطے سے فلک کے ہم تو کب کے — نکل جاتے مگر رستہ نہ پایا

ان اشعار پر تبصرہ کی یہاں گنجائش نہیں۔ مگر امید ہے کہ ان اشعار کی مدد سے مولانا تھانوی کے فقرے کا مطلب سمجھ میں آسکے گا اور یہ بھی اندازہ ہو جائے گا کہ جدید تعلیم پانے والوں نے ہماری دینی روایت کے مستند نمائندوں کا دامن چھوڑ کر تہذیب اور ادب کے میدان میں بھی کیا کچھ کھو دیا۔ اور یہ جو "کچھ" اتنی بڑی چیز ہے کہ اس کے مقابلے میں مغرب کا ادب بغیر کسی مبالغے کے محض بچوں کا کھیل ہے۔

مگر یہ نقصان ایسا نہیں کہ جس کی تلافی نہ ہو سکے، ہماری دینی روایت بحمد اللہ زندہ ہے، اور ایسی زندہ ہے کہ دنیا کی کوئی روایت اس طرح زندہ نہیں، اور قیامت تک زندہ رہے گی۔ جو حضرات "اردو ادب کی روایت" کی فکر میں گھلتے ہیں۔ اب یہ ان کا کام ہے کہ پہلے "روایت" کے معنی تو دریافت کر لیں ؎

چند خوانی حکمت یونانیاں — حکمت ایمانیاں را ہم بخواں

کچھ جدیدیت کے بارے میں

(جمیل جالبی)

جدیدیت کے موضوع پر بات کرنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ ہمارے ادب میں جدیدیت کب شروع ہوئی اور کن کن منزلوں سے گزر کر آج کہاں پہنچی ہے۔ لیکن اس طور پر بات کرنے کو میرا جی یوں نہیں چاہتا کہ شاید اس طرح جدیدیت کی سن وار تاریخ تو مرتب ہو جائے لیکن اس سے نہ جدیدیت کا مفہوم واضح ہو گا اور نہ اس کے معنی سمجھ میں آئیں گے۔ اس کام کو ہم سردست اہلِ علم اور اگلے وقتوں کے ان محققوں کے لئے چھوڑے دیتے ہیں جو اپنے دور کی تخلیقات کو محض اس لئے نہیں پڑھتے کہ وہ پرانی نہیں ہیں اور جو ہر کرم خوردہ کتاب کو ایسے سینے سے لگائے پھرتے ہیں گویا یہی حدیث و قرآن ہے۔ ان کے ہاں تاریخی شعور، طرزِ احساس، نظامِ خیال اور تہذیبی رویے کوئی معنی نہیں رکھتے۔

میرا ارادہ تجریدی مصوری پر بھی اظہارِ خیال کرنے کا اس لئے نہیں ہے کہ میں ایسی جدیدیت سے کچھ زیادہ واقف نہیں ہوں۔ نہ یہاں میں کسی ایسی جدیدیت کو قابلِ ذکر سمجھتا ہوں جسے انسان اپنی اصلیت کو چھپانے کے لئے اوپر سے اوڑھ لیتا ہے۔ پھر میں یہ بھی واضح کرتا چلوں کہ میں محض تلخی، جھلاہٹ، اداسی اور اکیلے پن کے اظہار کو بھی جدیدیت نہیں سمجھتا اس کا مزہ تو پوری صداقت اور ذمہ داری کے ساتھ ہمیں امام جدیدیت" حضرت بوڈلیر کی شاعری میں آجاتا ہے جو پر مغز بھی اور بامعنی بھی جس میں صنعتی تہذیب کی روح چہک چہک کر بول رہی ہے۔

اب ایسے میں جدیدیت سے جب میں یہ ساری چیزیں خارج کر دیتا ہوں تو لازمی طور پر آپ کے اندر یہ خواہش کروٹیں بدل رہی ہو گی کہ میں جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف کر دوں کہ دو لفظوں یا زیادہ سے زیادہ دو جملوں میں آپ کی سمجھ میں اس کے معنی اور مفہوم آجائیں۔ لیکن میرے ساتھ مشکل یہ آپڑی ہے کہ "جدیدیت" کے ایسے معنی مجھے خود بھی معلوم نہیں ہیں اور آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ جو چیز مجھے معلوم نہ ہو اس کی تشریح میں کیسے اور کیونکر کر سکتا ہوں۔ اس لئے میرا ارادہ یہ ہے اور یہی مناسب ہے کہ میں خود "جدیدیت" کو سمجھنے کی کوشش کروں۔

جدیدیت کے سلسلے میں ایک بات تو میرے ذہن میں یقینی طور پر یہ آتی ہے کہ "جدیدیت" ایک اضافی چیز ہے، وہ چیز جس کا تعلق کسی لمحہ، کسی خاص زمانہ یا دور سے ہو گا وہ اضافی ہو گی، مطلق نہیں، اس اعتبار سے جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف نہیں کی جا سکتی جو [illegible]ء میں بھی صحیح و درست ہو۔ آج کی جدیدیت کل پرانی ہو جائے گی جو آج جدید ہے وہ کل قدیم ہو جائیگا،

انہی معنی میں ہر جدید میں قدیم شریک رہتا ہے، روایت کے بھی یہی معنی ہیں۔ اب ذرا آگے چلیں، ہر نسل ادب کوئی اختلافی بات نہیں ہے، اپنی ذہنی و مادی ضرورتوں اور عہد حاضر کے تقاضوں کے پیش نظر اپنے معیار اور اپنے پیمانے خود مقرر کرتی ہے اور انہی پیمانوں سے اپنے دور کو، اپنے ماضی کو اور اپنے ادب پاروں کو ناپتی ہے۔ ماضی اور اس کے وہ ادب پارے جن میں اسے اپنے طرز احساس، انداز فکر کا شعور اور عکس نظر آتا ہے، وہ اپنے سینے سے لگا کر اپنے معیاروں کے پیش نظر انھیں نئے معنی دیدیتی ہے اور باقی کو رد کر دیتی ہے۔ فکری سطح پر دھوپ چھاؤں کا یہ کھیل ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ان معنی میں ہم ہر نسل کے ایسے معیاروں اور پیمانوں کو جن سے وہ اپنے دور اور اپنے ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہیں، ہم جدیدیت کا نام دے سکتے ہیں۔ ان معیاروں میں نظام خیال جس پر معاشرہ کا ڈھانچہ اور روح قائم ہے، بھی شامل ہے اور اس نسل کے رویے، انداز فکر اور طرز احساس بھی بات ذرا مشکل ہو گئی۔ آیئے اسے مثال سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ ایک زمانہ میں "جدیدیت" سرسید تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ انداز نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے حال اور ماضی کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہو سکا۔ ۱۹۲۰ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانوی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں "جدیدیت" ترقی پسندی کا نام تھا ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار نئی غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا، لیکن آج ۱۹۶۶ء میں ہم ان میں سے کسی کو بھی "جدیدیت" کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ "جدیدیت" ایک اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں اور اسے زمانہ مستقبل میں پھیلانا ایک بے معنی بات ہے۔

میں یہاں تک پہنچا تو ایک سوال نے پھر پریشان کرنا شروع کیا۔ یہ جدیدیت جو اضافی ہے اور جو ہر نسل کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ آخر ہمارے ہاں کہاں سے آگئی۔ ولی دکنی سے داغ دہلوی تک یا حافظ شیرازی سے عرفی نظیری بلکہ غالب تک جدیدیت کا سوال کبھی نہیں اٹھا۔ بلکہ جب بھی ہم نے ان کے کلام کا مطالعہ کیا تو ان کے انفرادی مزاج کی بات تو کی اور یہ کہا کہ ان کی شاعری ہمیشہ تازہ رہنے والے انسان کے بنیادی جذبوں اور محسوسات کا اظہار کرتی ہے، لیکن جدیدیت کی تلاش کبھی نہیں کی۔ یہ مسئلہ انگریزوں کے تسلط کے فوراً بعد سرسید کے ساتھ ہمارے معاشرہ میں پیدا ہوا اور اس کے پیدا ہونے کا سبب یہ تھا کہ انگریزوں کے ساتھ جہاں ایک طرف مغرب کے خیالات اور ان کا صنعتی نظام آیا تو اس زرعی نظام والے جامد معاشرے میں تبدیلی کا عمل شروع ہو گیا، انگریزوں کے تسلط و اقتدار سے پہلے ہمارا معاشرہ خالصتاً زرعی معاشرہ تھا۔ غیر متحرک، جامد اور غیر مبدل۔ برسوں سے، صدیوں سے ایک ڈگر پر چلنے والا۔ جہاں تبدیلی بدعت اور کفر تھی۔ اس کے برخلاف صنعتی معاشرہ متحرک نامیاتی اور ہر دم بدلنے کی طرف مائل "جدیدیت" کا مسئلہ بھی اسی متحرک نظام کی پیداوار ہے۔ اس بات کو یوں کہہ لیجئے کہ صنعتی نظام میں نت نئی ایجادات اور انکشافات سیاست اور نظام معیشت کو ہر دم متاثر و تبدیل کرتے رہتے ہیں اور ان تبدیلیوں کا اثر معاشرہ اور فرد کی فکر اور اس کے انداز نظر پر بھی پڑتا ہے۔ فکر اور انداز نظر کی تبدیلیوں کے ساتھ انسانی ضرورتیں اور تقاضے بھی بدلتے ہیں۔ پرانی چیز بھی اسی نسبت سے از کار رفتہ ہو جاتی ہے اور ہر نسل کو پھر سے اپنی اقدار، اپنے نظام خیال، اپنے نظام معیشت و سیاست کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ جدیدیت صنعتی معاشرے کے ہر دم بدلنے والے مزاج کا منطقی نتیجہ ہے۔ جیسے جیسے صنعتی نظام ہمارے معاشرے میں سرائیت کرتا جا رہا ہے ویسے ویسے تبدیلیوں کی اکھاڑ پچھاڑ بھی تیز تر ہوتی جا رہی ہے اور "جدیدیت" کا مسئلہ ہر نسل کے لئے اہم سے اہم تر ہوتا جا رہا ہے۔ اب یہاں پہنچ کر آپ نے محسوس کیا ہو گا کہ

جدیدیت" اضافی چیز ضرور ہے لیکن ہوائی عمل ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ ایک مخصوص نظام خیال کی قبولیت سے پیدا ہوا ہے جس کا اثر دنگوں مسلسل بڑھتا رہے گا میرے خیال میں یہاں یہ بات مجھے یاد دلانے کی ضرورت نہیں ہے کہ صنعتی نظام مغرب کا نظام ہے اور ہمارے معاشرے میں جو تبدیلیاں آئی ہیں وآرہی ہیں یا مستقبل قریب میں آئیں گی وہ مغرب کے زیر اثر ہی آئیں گی۔ اسی لئے مولانا حالی نے ہماری دکھتی رگ پکڑ کر جدیدیت کا سب سے پہلا مینی فیسٹو ان الفاظ میں لکھا تھا۔

حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں

اب دیکھئے سرسید اور حالی کے دور سے لے کر آج تک نہ صرف پاکستان اور ہندوستان میں بلکہ تمام ترقی پذیر ملکوں میں ایک نہ ایک شکل میں پیروی مغرب کا یہی جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے اور ہمارا، خواہ ہم اسے مانیں یا نہ مانیں، لائحہ عمل اور مقصد و منزل یہی مینی فیسٹو ہے۔ "حالی اب آؤ پیروئ مغربی کریں۔ مولانا حالی۔ خدا انھیں جنت نصیب کرے، ہمارے دانشوروں کی طرح جھوٹ نہیں بولتے تھے۔ اب آپ قدم قدم چلئے۔ دھوپ بھی دیواروں سے آہستہ آہستہ اتر کر کھیتوں کھلیانوں، میدانوں میں پہنچ گئی ہے۔ اب جو کچھ ہونا ہے آئیے اسے کھلے دل سے قبول کرلیں۔ اس بات پر میں پھر ایک بار زور دینا چاہتا ہوں کہ ہمارے معاشرے میں، ہماری فکر اور انداز نظر، ہمارے نظام خیال اور طرز احساس میں، ہمارے علوم وفنون میں، ہمارے عقائد اور اخلاق میں، ہمارے قوانین اور رسم و رواج میں، ہمارے اطوار اور عادات میں جو کچھ تبدیلیاں آرہی ہیں ان میں صنعتی نظام کی چھاپ لگی ہے اور یہ نظام مغرب کا نظام ہے۔ ادب میں جب بھی کوئی جدیدیت کی آواز اٹھاتا ہے۔ مغرب ہی سے رجوع کرتا ہے۔ وہ خواہ سرسید، حالی، اقبال ہوں یا اسکرو اٹلڈ سے استفادہ کرنے والے نیاز فتحپوری۔ بوڈیلیر میلارمے اور ایڈگر ایلن پو سے استفادہ کرنے والے میراجی، راشد ہوں یا سمرسٹ مام، ڈی ایچ لارنس اور موپاساں سے گر سیکھنے والے منٹو ہوں۔ وہ مسلمان عسکری ہوں یا ہندو فراق۔ سب جدیدیت کا درس مغرب سے لیتے ہیں۔

اس لئے اب جدیدیت کے مفہوم میں جب پیروئ مغربی شامل ہوگئی تو ساتھ ساتھ اس بات کو یہ کہہ کر صاف کر لیجئے کہ مغرب کے نظام خیال کی بنیاد سائنس اور سائنسی انداز فکر پر قائم ہے۔ اس لئے سائنسی اندازِ فکر کو اپنے شعور اور طرز احساس کا حصہ بنا کر ہی ہم جدیدیت کی تلاش کر سکتے ہیں۔ اور اسی وقت ہم جدیدیت سے صحیح معنی میں سنجیدگی اور ذمہ داری کے ساتھ تخلیقی کام لے سکتے ہیں۔ جدیدیت ان معنوں میں ایک رویہ، ایک انداز نظر کا نام ہے اور یہ رویہ، یہ انداز نظر خلا میں پیدا نہیں ہو سکتا۔ اس کا تعلق ہمارے ماضی سے بھی اتنا ہی ہوگا جتنا خود اپنے دور سے جس میں ہم سانس لے رہے ہیں۔ زندہ اور "تخلیقی جدیدیت" سائنسی انداز نظر کی ہمراہی میں تاریخی شعور کی کوکھ سے پیدا ہوگی اور تاریخی شعور، کے الفاظ میں انہی معنوں میں استعمال کر رہا ہوں جن معنی میں جناب ایلیٹ نے استعمال کئے ہیں۔ اس جدیدیت میں جب تاریخی شعور شامل ہوگا تو روایت کی کھنک دار آواز اس میں رس گھولے گی۔ اس کا لہجہ اس میں وقار اور اعتماد پیدا کرے گا، زندہ جدیدیت، کے علمبردار ادیبوں کے لئے ضروری ہے اور یہ بات ہمیں ایلیٹ نے سکھائی ہے کہ لکھتے اور سوچتے وقت جہاں انھیں اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ سب رس، کربل کتھا، طلسم ہوشربا، چہار درویش، خطوط غالب مقدمہ شعر و شاعری سرسید کی تحریریں اور ولی سے لے کر آج تک کی ساری شاعری نہ صرف ایک ساتھ زندہ ہے بلکہ ایک ایسے نظام میں مربوط ہے جو ہمارے شعور کا آج بھی زندہ حصّہ ہے۔ جدیدیت سے اس تاریخی شعور کو خارج کر کے ادیب کے پاس نام نہاد چونکانے والا نیا پن رہ جائے تو رہ جائے اور آپ تکلف سے اسے جدیدیت کا نام بھی چاہیں تو دے لیجئے

لیکن وہ ایسی تخلیق ہرگز نہیں کرسکتا جو پیدائش کے بعد کچھ دن زندہ رہ کر معاشرہ کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے سکے، ایسے میں جو بھی تخلیق ہوگی، اس بہ جدیدیت اس مسخرے کے عمل سے مماثل ہوگی جو موت کے کنویں کے باہر ٹکٹ کی کھڑکی کے پاس مچان پر کھڑا لمبی سی ٹوپی لگائے، مرد ہوکر زنانے کپڑے پہنے مٹک مٹک کر اپنی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کر رہا ہے۔ جناب ایلیٹ نے جب یہ بات سنی تو بہت خوش ہوئے اور کہا کہ نئی نسلوں کو ایک بار پھر یہ بتا دو کہ "کوئی شاعر، کوئی فنکار تنِ تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا، اس کی اہمیت تو اس میں مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فنکاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اصل فنکار وہ ہے جس کا تاریخی شعور زندہ ہو اور جو یہ جانتا ہو کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے" میں اس بات کی ذرا سی اور وضاحت کر دوں، اقبال کا تاریخی شعور زندہ تھا۔ اس نے مرحوم شعراء سے اپنا رشتہ دریافت کر لیا تھا۔ اس نے ماضی سے حال کو متعین کر کے پھر حال سے ماضی کو بدل دیا۔ اسلام کے قدیم تصوّر میں تاریخی شعور کے ساتھ روایت کا دامن تھامے جدیدیت کے وہ تمام عناصر شامل کر دیے جو آفاقی بھی ہیں، ہماری روایت سے وابستہ بھی اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق بھی۔ یہ جدیدیت کے مثبت کی مثال ہے۔ جدیدیت کے منفی معنی کی شاعری کی مثال سے اس وقت اردو ادب کے رسائل بھرے پڑے ہیں جیسے آپ ایک "ٹانگ ــــ کی یا بغیر ٹانگوں کی تصویر کہہ دیجئے" یا پھر اس کے مزاج کو سمجھنے کے لئے ایک ایسے بدھے کو ذہن میں رکھئے جس کے پینڈی ہی نہ ہو۔ بغیر بنیاد کے آخر کون سی عمارت کھڑی ہو سکتی ہے؟ یہ کہہ کر میں جس چیز کی اہمیت واضح کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہماری تمام جدید اقدار، جدید اندازِ نظر نظامِ خیال، ادارے، رسوم و رواج، جدید فنِ تعمیر، جدید لباس، مسلّمہ حقائق اور اصول جنہیں ہم مانتے اور تسلیم کرتے ہیں، سب کے سب خلاء میں پیدا نہیں ہوئے اور یہ سب کے سب صرف و محض جدید دور کی پیداوار بھی نہیں ہیں۔ ان میں ہماری روایت کی روح تحلیل ہو کر نئے معنی پیدا کر رہی ہے اس لئے اگر جدیدیت کے معنی ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ ہر نقشِ کہن کو مٹا دیا جائے ہر روایت کو جلا دیا جائے تو ہم تخلیقی و فکری سطح پر صرف ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کریں گے جس کا نتیجہ وہی اکیلا پن وہی تلخی، وہی اداسی، وہی ذہنی پسپائیت اور وہی فرار ہوگا جس سے آج ہمارے ادب کی "جدیدیت" دوچار ہے۔

لیکن صاحبو! آپ مجھ سے اب یہ پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ یہ بحرانی اور ہوائی عمل ہمارے یہاں کیوں ہو رہا ہے؟ ہماری آج کی جدیدیت اتنی پھُس پھُسی اور بھونڈی کیوں ہے ـــــ اس کا جواب گو آسان نہیں ہے لیکن فکری سطح پر جب میں اپنے کلچر، اپنی تاریخ، اپنے معاشرے اور اپنے ادب کو ایک اکائی، ایک وحدت کے طور پر دیکھتا ہوں تو مجھے چند مسائل چند باتیں دور خیالات کے جنگل میں سر اٹھائے نظر آتی ہیں جن کی مدد سے میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ ہماری جدیدیت ہمارے کلچر کے زوال کی علامت ہے اور کسی کلچر کا زوال قدرتی طور پر اس کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کا موجودہ انحطاط اور سماج کا تہذیبی تعطل و انتشار اس بات کی علامت ہے کہ ہمارا نظامِ خیال جاں کنی کی حالت میں سسک سسک کر دم توڑ رہا ہے۔ پرانے تہذیبی سانچے اور طرزِ احساس اپنے معنی کھو رہے ہیں، معاشرے کی خواہشات اور تہذیبی اقدار ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اندر ہی اندر ایک بے جہت انقلاب، ہمیں بدحال کر رہا ہے۔ ہمارے تہذیبی رشتے بکھر رہے ہیں۔ تعلیم یافتہ طبقے اور عوام کا ربط ٹوٹ گیا ہے۔ سر اور دھڑ الگ الگ ہو گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمیوں کے لئے ضروری ہے کہ زندہ نظامِ خیال کی

قوت سے اسے دوبارہ قائم کیا جائے ۔

دوسری بات یہ کہ اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے اور معاشرہ خود کو بدلنے کے کرب میں مبتلا ہے تو اس معاشرے کی ہر تخلیقی سرگرمی اور ادب بھی مردہ اور بے جان ہو گا ۔ ادب خلا میں، تہذیبی تعطل میں، منجمد نظام خیال کے بوسیدہ دائرے میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا ۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لئے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا ہے ۔

تیسری بات یہ کہ ادب اور ہر تخلیقی سرگرمی کا تعلق براہِ راست نظام خیال سے ہوتا ہے، ہر نظام خیال اندرونی طور پر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس کی اپنی مخصوص روح، مخصوص شخصیت اور مزاج ہوتا ہے ۔ یہ روح اپنا اظہار اپنے علوم و فنون اپنے فلسفے، اپنے اداروں اور اپنی متنوع تخلیقی سرگرمیوں کے ذریعے کرتی ہے ۔ ہر تخلیقی سرگرمی ایک زندہ نظام خیال کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور نظام خیال کے انجماد کے ساتھ اپنے سارے تہذیبی اداروں اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ خود بھی منجمد ہو جاتی ہے ۔ ہمارے تہذیبی تعطل اور بے معنویت کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا کلچر اور اس کے تہذیبی سانچے مغرب کے کلچر کے ہاتھوں اپنی مکمل فنا پر راضی نہیں ہو رہے ہیں ۔ ایک طرف مغرب کا کلچر سائنسی ترقی کے ساتھ ہمارے تعلیم یافتہ طبقہ کو ہمارے اپنے نظام خیال کے تہذیبی دائرے سے باہر کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف اس دائرے کی مرکزی کشش اسے اپنے اندر کی طرف کھینچ رہی ہے، اسی لئے ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ معطل کھڑا ہے اور سارا سماج انتشار، تضاد، کشمکش، تصادم بے یقینی اور عدم توازن کا شکار ہے ۔

اور صاحبو! چوتھی بات یہ کہ سر سید احمد خاں نے آج سے سو سال پہلے مغرب اور عربی عجمی ہندی کلچر کے جن دو سروں کو ملا کر ایک دائرہ بنانا چاہا تھا آزادی کے بعد وہ دائرہ مکمل ہو گیا ہے ۔ سر سید کے دور سے اب تک ہم مغرب کو ڈرے ڈرے انجان سے بن کر قبول کر رہے ہیں ۔ لیکن اب یہ بات بھی سامنے آ چکی ہے کہ اس عمل نے اوپر کے طبقے کو بالخصوص اور متوسط طبقے کو بالعموم نقال اور بہروپیہ بنا کر اندر سے کھوکھلا کر دیا ہے ۔ نچلا طبقہ اس کھوکھلے ڈھانچے کے بہروپ کو حیرت، اشتیاق، اور ندیدہ پن سے تک رہا ہے ۔ اب ہمیں ایک نئے دائرے کی ضرورت ہے ۔ تاریخ کی نئی تعبیر اور نئے تاریخی شعور کے ذریعہ ہم ایک ایسے دائرے کی تشکیل کر سکتے ہیں جس کا سنگم مغرب اور ہمارے اپنے کلچر کے گہرے اور وسیع ادراک پر قائم ہو یہی سنگم ہمارا ابعاد رابع (Fourth dimeusim) ہے ۔

اور یہ میرا ایمان ہے کہ فکر کی اسی کوکھ سے جدیدیت کا نیا سورج طلوع ہو گا جس کی روشنی سے انتشار کی ظلمتیں تضاد اور بے یقینی کے اندھیرے، بحران و بے معنویت کی تاریکیاں چھٹ جائیں گی اور تخلیقی سطح پر ہماری نسل آئندہ آنے والی نسلوں کے لئے ایک قیمتی ورثہ چھوڑ کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے گی ۔

ادب کے مسائلِ حاضرہ پر ایک نظر

(پروفیسر عتیق احمد)

بات ادب کے مسائل کی ہو یا اس کے رجحانات کی ایک طویل عرصے سے ہمارے لکھنے والوں اور ادب پر گفتگو کرنے والوں کی خاصی بڑی تعداد نے ایک خاص ڈھنگ ایجاد کر رکھا ہے۔ اس گفتگو یا بحث کا آغاز ادب کی سست رفتاری سے ہوتا ہے پھر بات ادب کے ناقص معیار کی ہوتی ہے۔ نئے لکھنے والوں کی فرسٹریشن کا ذکر ہوتا ہے اور آخر میں ادب پر جمود طاری ہونے یا اس کی موت واقع ہو جانے کا حکم لگا دیا جاتا ہے اس گفتگو میں نہ کھل کر کسی معیار کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ نہ رفتار کی۔ یہ سب باتیں ان حضرات کے ذہن میں ہوتی ہوں تو الگ بات ہے نہ ان کی گفتگو سے ان کا اظہار ہوتا ہے نہ کسی تحریر سے، اور تو اور ان کے یہاں تو کسی ایسے مسئلہ یا رجحان تک کا ذکر نہیں ملتا جس کی مدد سے ادب کی موجودہ کساد بازاری کا بھی علم ہو سکے۔ کسی نے زیادہ ہی حقیقت پسندی کا ثبوت دیا تو ارشاد ہو گا کہ رسالوں کے مدیر اور ناشرین کتب بد دیانت ہیں یا یہ کہ جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کے پڑھنے والے ہی نہیں ملتے۔ ایک زمانہ تھا کہ ادبی جمود کا سارا رونا دھونا عسکری صاحب نے تن تنہا اپنی جانِ ناتواں پر اوٹ رکھا تھا۔ مگر جب بعض چھٹ بھیّوں نے دیکھا کہ اس کاروبار میں منافع ہی منافع ہے تو بھلا وہ اس نفع بخش تجارت سے کیوں محروم رہتے۔ چنانچہ دیکھتے ہی دیکھتے ادب کے نوحہ گروں کی ایک خاصی بڑی ٹیم اکٹھا ہو گئی۔ آجکل اس کاروبار کے شریکِ غالب تو وہ شاعر، افسانہ نگار اور نقاد قسم کے بزرگ ہیں جنھوں نے بزعمِ خود کبھی جملہ اصنافِ ادب کے ویرانوں میں جوئے شیر بہائی تھی اور چونکہ یہ حضرات آج کل ہاتھ اور قلم دونوں ہی ادب کی پشت پناہی سے کھینچ بیٹھے ہیں۔ لہٰذا اب ادب کی ہری بھری لہلہاتی کھیتیاں بنجر اور ویران ہیں یہی وجہ ہے کہ آجکل ادب کی دنیا میں چاروں طرف (ادبی) قحط کی کار ہے۔ ان کے اپنے نہ لکھنے کی وجوہات بھی "بہت معقول" ہیں۔ مثلاً نہایت دردمندی اور فلسفیانہ انداز میں فرمائیں گے کہ جناب! کہاں کا ادب کہاں کی شاعری یہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا حقیقت پسندانہ عہد ہے اور ہر ایک ایسے دور میں کہ آدمی ٹیکنالوجی اور سائنس کی ایجادات اور انکشافات میں مصروف ہے اور وہ ایٹم بم سے زیادہ مہلک ہتھیاروں کے تجربات، آواز سے تیز طیاروں، میزائل، راڈار، ٹیلی پرنٹرز اور ایٹمی توانائی سے چلنے والی مشینوں کی تیاری اور خلائی مہمات سر کرنے میں ہمہ تن مصروف ہے تو بھلا اس کو ادب ودب سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ پھر یہ کہ تیسری تباہ کن جنگ کی تلوار الگ سے پوری انسانیت کے سر پر لٹک رہی ہے جس کے سبب انسان کے تمام تخیلات، اقدار، معیار اور زندہ رہنے کی تمام امنگوں کے خواب چکنا چور ہو گئے ہیں۔ تو اب آپ ہی بتایئے کہ اس دور میں ادب کا کیا مصرف باقی رہ گیا ہے؟ صرف یہی کہ ادب اور شعر،

بلکہ نغمہ اور فن سب ہی بے وقت کی راگنیاں ہیں۔ اور پھر جب انسان از سرِ نو عہدِ قدیم کی بربریت کی طرف لوٹ رہا ہے تو اب ادب تہذیبِ نفس میں کیا رول انجام دے سکتا ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ چنانچہ اس قسم کے معلم ادب اپنے ان طالبعلموں اور حلقۂ ارادت میں اٹھنے بیٹھنے والوں کو جن کے ذہن میں ذرا سا بھی ادب اور شعور کا خیال ہوتا ہے نہایت خلوص سے سی۔ ایس۔ پی کے مقابلوں میں بیٹھنے اور کمشنر یا ڈپٹی کمشنر بن جانے یا انکم ٹیکس آفیسر بن کر آرام اور سکھ کی زندگی گذارنے یا اور کچھ نہیں تو کم از کم ایکسائیز انسپکٹر ہی بن جانے کی تلقین فرماتے رہتے ہیں۔ اسی ذہنیت کے پس پشت سارا خوف یہ ہے کہ کہیں نئی نسل کا کوئی فرد واقعی اتنا بڑا لکھنے والا نہ بن جائے کہ ان بیچاروں کی ادبی شہرت کی وہ منٹی ہی لگ ہو جائے جسے یہ گذشتہ بیس پچیس سالوں سے اپنی شہرت اور عزت کا واحد سرمایہ اور سہارا سمجھ کر دامن سے ڈھانپے زمانے کی ہوا لگنے سے بچائے پھر رہے ہیں۔ کیا انھیں اکلیہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ ان کی یہی متاعِ عزیز اُن کے دامن کو جلا رہی ہے۔ اور وہ دن بہت نزدیک ہے کہ عزّت اور شہرت کا یہ لبادہ بہت جلدی مٹھی بھر راکھ ہو جائے گا اور تب یہ حضرات خود ہی گھر کو گھر کے چراغ سے آگ لگ جانے کا نوحہ پڑھتے سنائی دیں گے، ادب میں یہ اجارہ دارانہ ذہنیت یوں بھی خطرناک ہے کہ ان کا اپنا مطالعہ چونکہ اب سے بیس پچیس سال پہلے کے ادب اور شعر سے آگے نہیں بڑھا ہے۔ لہٰذا بالکل سامنے کی بات ہے کہ آج جب یہ اس عہد کے کسی لکھنے والے کی جدید تحریر کے پس منظر ہی کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں تو اصل تحریر کو سمجھنے یا اس کا تجزیہ کرنے کی اہلیت معلوم! یہی وجہ ہے کہ اس عہد کے منفی اثرات کا بھوت انھیں دن رات کھدیڑتا رہتا ہے اور اس کا خوف ان کے ذہنوں پر اس درجہ طاری ہے کہ وہ اس عہد کے اصل مزاج کو سمجھنے ہی سے قاصر ہو گئے ہیں۔ بھلا ایسی صورت میں جدید عہد کے تقاضوں کے مطابق کسی تحریر کو سمجھنے کا کیا سوال رہ جاتا ہے۔ ان کا کام تو یہ ہے کہ بغیر لکھے پڑھے نئے لکھنے والوں کو ڈراتے دھمکاتے رہیں اور بس!

اس کاروبار کے دوسرے شریک وہ ہیں جو سنسنی خیز اور چونکا دینے والی بات کہنے کے مراق میں مبتلا ہیں، اسی مراق کا شکار ظاہر ہے کہ وہی ہو سکتا ہے جو شدید طور پر احساسِ محرومیت کا شکار ہو۔ ان کے یہاں دوہرا احساسِ محرومیت ہے۔ ایک کم تعلیم یافتہ ہونے کے سبب کسی اعلیٰ ڈکٹیٹرانہ عہدے پر فائز نہ ہونے کی محرومیت اور دوسرے کم علمی کی بنا پر ایک ایسے عہد میں زندگی گذارنے کا جبر کہ جہاں بے علم اور لاعلم ہونا دونوں ہی بے قدری کی زندگی گذارنے کا خوف پیدا کرتے ہیں اور اسی احساسِ محرومیت کے ساتھ ساتھ شہرت کمانے کا ہوکا۔ چنانچہ نتیجہ یہ نکلا کہ ایک مظلوم شے یعنی ادب اور شعر ان کے ہتھے چڑھ گئی اور آدمی جب ذاتی شہرت کی بھوک اپنے اعصاب پر طاری کر لیتا ہے تو پھر ادب ہو یا شعر، فن ہو یا فلسفہ سب ہی کچھ ذات کی اشتہار بازی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ ان ہی سب محرومیوں نے مل ملا کر گذشتہ دس پندرہ سالوں سے اس غول بیابانی کو اچھل کود کی راہ پر لگا رکھا ہے۔ ہوتے ہوتے اس جنون کی کیفیت اب اس درجہ تک آ پہنچی ہے کہ اب ساری کوششیں اس نقطہ پر آ کر رُک گئی ہیں کہ کسی طرح ادبی شہرت حاصل ہو خواہ دوسروں کو گالی دے کر ملے یا دوسروں سے گالی کھا کر۔ زیادہ دنوں کی بات نہیں ہے ابھی پانچ چھ سال پہلے ہی کی یہ واردات ہے کہ انھیں میں سے ایک محترم بالذات ہستی نے جوش سے لے کر احمد ندیم قاسمی تک شاعروں کی ایک پوری نسل کی نس بندی ہو جانے کا اعلان فرمایا تھا۔ معلوم نہیں کہ محکمۂ خاندانی منصوبہ

بندی سے انھیں کیا کمیشن ملا ہاں اتنا ضرور ہوا کہ اس گالی گفتار سے صاحب موصوف اپنا نام اُچھلوا کر خاصے مگن گھومتے پھرتے نظر آتے تھے۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ اس گھڑی دو گھڑی کی گالی گفتار سے آدمی کا نام اچھل جاتا ہے اور شہر کے کچھ ایسے نابالغ بچے بھی ان کے گرد جمع ہو جاتے ہیں جن کی معصومیت کی داد نظیر اکبر آبادی نے " آگا بھی کھل رہا ہے پیچھا بھی کھل رہا ہے" کہہ کر دی تھی۔ مگر بعد کو نتیجہ یہی نکلتا دیکھا گیا ہے کہ جیسے اور بھی کبھی غوغا آرا مخلوقِ خدا کے گرد بچے جمع ہو کر چند لمحے مزے لیتے ہیں اور پھر بعد کو یہی بھولے بھالے معصوم گلیوں میں ڈھیلے ڈھونڈتے نظر آتے ہیں سو گذشتہ دس پندرہ برسوں سے ان کے ساتھ بھی یہی کچھ ہو رہا ہے — مگر ہائے ادبی شہرت کی چاٹ!!

ادھر کچھ دنوں سے اس کاروبار میں ایک اور ساہوکار بھی شریک ہو گیا ہے۔ یہ ساہوکار ایسے ادبی مجلّوں کے "پروپرائیٹرز" ہیں جو سال میں دو ایک متفرق اکے چوبوں جیسے بھاری بھرکم رسالے نکالتے ہیں اور راہ ادب کے شہیدوں میں اپنا نام لکھوانے کے چکر میں سرگرداں رہتے ہیں۔ ان صاحبان کے جادو رقم قلموں سے نکلے ہوئے اداریے خاصے کی "شے" ہوتے ہیں جن میں نہ رسالے میں شائع ہونے والے ادبی مواد کے بارے میں کوئی حوالہ ملے گا نہ کسی ادبی مسئلہ کا تذکرہ ہو گا اور نہ ہی کسی ملکی یا غیر ملکی ادبی رجحان پر گفتگو یا اس کا تذکرہ۔ بس کاغذ کی گرانی، نایابی اور کاتب کی ستم پیشگی کا نوحہ ہو گا اور سب سے آخر میں اپنی ان حقیر کوششوں کا ذکر خیر کہ کتنے جوتے گھسا کر اور کتنی جھڑکیاں کھا کر انھوں نے رسالے میں شامل یہ چند اشتہارات حاصل کئے ہیں (ہر چند ان چند اشتہاروں کا معاوضہ کم از کم سال بھر کے اخراجات سے تھوڑا بہت ہی کم ہوتا ہو گا)۔ اس ساری رام کہانی کا مقصد لکھنے والے پر یہ جتانا مقصود ہوتا ہے کہ دیکھ اے ناہنجار! تیری چیتھڑا تحریر کو چھاپنے کی خاطر اس شہید شعر و ادب نے کتنی کھکیڑ اٹھائی ہے۔ اور دوسرا مقصد بالواسطہ یہ ہوتا ہے کہ "یہ اگر ہم نہ ہوتے تو تو بھی نہ ہوتا۔"

پڑھنے والوں سے معذرت خواہ ہوں کہ ان داستانوں نے ان کا خاصا وقت برباد کیا ہے۔ مقصد اس "بے مصرف" گفتگو سے صرف یہ تھا کہ اس دور کے ادب کے منجملہ اور اہم مسائل خود ادب سے فرار سکھانے والی یہ ذہنیت بھی آج کا بہت بڑا مسئلہ ہے۔ ان کے حربے جدا جدا سہی مگر بنیادی بات ایک ہی ہے کہ ادب میں جمود طاری ہونے اور گھٹیا پن آجانے کی اتنی پبلسٹی کی جائے کہ نیا لکھنے پڑھنے والا دل برداشتہ ہو کر راہ فرار اختیار کرے اور ان کی کاٹھ کی ہنڈیا سدا چولھے چڑھی رہے۔ ہمارے ملک میں ایک ستم اور ہمیشہ ہی سے روا رہا ہے کہ ایک مخصوص طرزِ فکر کی مخالف سمت میں سوچنے والا ہمیشہ ہی گردن زدنی رہتا چلا آیا ہے۔ ڈیمو کریسی کے دور سے لے کر آج کے بیسک ڈیمو کریسی کے دور تک اس انداز میں بفضلِ خدا کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے، سیاست، تجارت، مذہب، ادب، شعر سب ہی جگہ یہی چلن ہے چنانچہ ادبی دنیا کے ان چند "دھمالیوں" نے ہمیشہ ہی سے اس طرزِ عمل سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ان ذہنیتوں کے جس طرزِ عمل کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس کی ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ انھوں نے تو اپنی زندگی میں ہر قسم کی جائز کسب معاش سے نااہلیت کی بنا پر اس دھماچوکڑی کو اپنا ذریعۂ معاش بنا لیا ہے تو آخر ادب سے دلچسپی رکھنے والا کوئی بھی فرد ان کے سب و شتم کو کیوں سہتا رہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ وقفے وقفے سے ادب کے نام پر شہرت اور معاش کمانے والوں کے اوچھے حربوں کی نشاندہی کیوں نہ کی جاتی رہے۔ ان پر ترس کھانے کی البتہ کوئی گنجائش ہے تو صرف اتنی کہ

علم و تعلیم کے معاملے میں جو یہ "دھما لیے" بختِ نارسا سے لے کر آئے تھے اُس کو ایک قدرتی معذوری سمجھئے اور ان سے ادب یا شعر کے بارے میں کوئی سنجیدہ بات سننے کی آرزو ہی کیوں کی جائے۔"

اب تک جو صورتِ حال پیش کی جا چکی ہے اس سے یہ نتیجہ نکالنا ستم ہوگا کہ اس مسئلہ کے علاوہ ادب میں باقی سب خیریت ہے۔ اگر ادب میں جمود کا نعرہ یا ادب کے موت کا اعلان ایک طرفہ اور انتہائی غیر ذمہ دارانہ رجحان ہے تو باقی سب خیریت والی اطلاع بھی اس ہی ضمن میں آتی ہے۔ بات یہ ہے کہ ادب کے مسائل کی گفتگو ہو یا ادبی رجحانات کا تجزیہ پیش کرنا ہو دونوں ہی صورتوں میں ادب کے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ ایک فنی اور دوسرا نظریاتی۔ ہر چند کہ یہ تقسیم ان معنی میں نامناسب ہے کہ فنی تقاضے پورے کئے بغیر کوئی تحریر ادب کے زمرے میں شمار نہیں ہو سکتی مگر اس کا دوسرا رُخ بھی اہم ہے کہ بغیر کسی نظریے کو اپنائے ہوئے خالص ادبی تحریر کا وجود ممکن نہیں ہے۔ رہی یہ بات کہ یہ نظریہ کیا ہو؟ اس کی سماجی اور ثقافتی اہمیت کہاں تک تسلیم کی جا سکتی ہے؟ اور یہ نظریہ کس قسم کی سماج کو تشکیل دینے کا لائحہ عمل رکھتا ہے؟ یہ سب ادب کے ہمعصر عہد (Contemporary Age) کے مزاج کی باتیں ہوتی ہیں۔ اس باب میں کسی ایک نظریے کے برعکس بھی کوئی دوسرا نظریہ لایا جا سکتا ہے۔ بہر حال اس فنی اور نظریاتی تقسیم سے ادب کے مسائل پر گفتگو کرنے میں وقتی طور پر یہ آسانی پیدا ہو جاتی ہے کہ ادب زیرِ بحث کو اس کی "فنی" سطح پر مثلاً تخیل، زبان، محاکات، تشبیہات، استعارے اور محاوروں وغیرہ وغیرہ کی تشکیل میں کن مسائل کا سامنا ہے۔ گویا یہ ادب ہی کا نہیں بلکہ اس معاشرے کے جمالیاتی فلسفہ کی چھان بین کا بھی مسئلہ سامنے لاتا ہے۔ جس معاشرے کی اندرونی یا روحانی زندگی سے وہ ادب کسبِ فیض کر رہا ہے یا اس فلسفۂ حیات کی کسی خاص سمت میں تعمیر و تشکیل کی آرزو کرتا ہے" دوسری طرف نظریاتی پہلو کا جائزہ خود اپنی جگہ فلسفۂ ادب پر گفتگو کرنا ہے یعنی یہ کہ ادب کے ذمہ زندگی کے جن مسائل کی نمائندگی اور ان کے ممکنہ حل کی سعی و کاوش کی جو ذمہ داری عائد ہوتی ہے وہ اس سے کس حد تک عہدہ برآ ہو رہا ہے اور اس میں کن سماجی، ثقافتی، مذہبی یا لا مذہبی اقدار و شعور کو عمل دخل ہے، اور ادب کے ذریعہ اُن کا پرچار قوم کی مجموعی زندگی کو کس رُخ لے جانے کی کوششوں کی نشاندہی کرتا ہے۔

ان چند بنیادی مطالبات کے پیشِ نظر جب ہم اپنے ادب کی گذشتہ بائیس سالہ زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو اس مدت کے طویل نشیب و فراز سے گذر کر آج ہمارا ادب جن فنی مسائل سے دوچار نظر آتا ہے اُن میں ابلاغِ مدعا کی ہیئت کا مسئلہ اور اسی ہیئت میں استعمال ہونے والے مسالہ (یعنی زبان) کو سب سے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ آج جن ہیئتوں کو اپنانے کی وکالت میں بعض لوگوں کے قلموں کی روشنائی کم پڑتی جا رہی ہے اُن میں سے اہم ترین شاعری میں غزل اور افسانہ اور ناول نگاری میں "داستان گوئی کے اندازِ نگارش کی طرف مراجعت کے نعرے ہیں۔ دوسری طرف جو لوگ نظم لکھ رہے ہیں ان میں سے بعض کے یہاں ایک نیا رجحان یہ پنپ رہا ہے کہ وہ لفظ کو معنی، تخیل اور دوسرے تلازمات سے آزاد کر کے مجرد طور پر برتنے کے جنون میں مبتلا ہیں۔

جہاں تک غزل کو دوسری شعری ہیئتوں پر ترجیح دینے کا سوال ہے یا داستان گوئی کے انداز کو افسانے میں برتنے کا مسئلہ ہے تو اس سلسلے میں اتنی بات تو مانی جا سکتی ہے کہ یہ دونوں ہی اصناف ہمارے ماضی کا ایسا جاندار ورثہ ہیں کہ ان میں ہماری ثقافتی اور معاشرتی زندگی کی وہ اقدار محفوظ ہیں جن کے سہارے لکھنے والوں نے اپنے عہد کے آدمی کی جذبات نگاری

کا تجربہ کامیابی سے کیا تھا اور اس حد تک ان دونوں اصناف سے کوئی بھی ہوشمند لکھنے والا محض بغض للّہی کی بنا پر روگردانی کرنے یا ان کی مخالفت کرنے کا جرم نہیں کر سکتا۔ البتہ محلِ نظر بات جو اس قضیہ میں ہے وہ صرف اتنی ہے کہ غزل کی وکالت میں یا داستان طرازی کی حمایت میں ان قیمتی تجربوں پر پانی پھیر دینے کے کوئی معنی نہیں ہیں جو ہماری شاعری میں گذشتہ پچیس تیس سال کے دوران بڑی کاوشوں اور عرق ریزی کے بعد کئے گئے ہیں۔ محض ماضی سے محبت جتلانے کی خاطر یا ماضی کے کسی بڑے شاعر کا چربہ اتار کر "بڑوں" کی صف میں اپنے آپ کو کھڑا کر دینے کے جنون کی تکمیل میں نظم اور اس کی ان مختلف ہیئتوں کو جن میں ماضیٔ قریب کی پوری شعوری اور جذباتی زندگی، اس زندگی کے نشیب و فراز، اور جدوجہد کی داستان رقم ہے۔ ملیامیٹ کر دینا لامعنی اور حد درجہ کی نادانی ہے۔ پھر ایک اور بات بھی اس ضمن میں پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ ہر عہد اپنا ایک مزاج اپنے خارج اور باطن کی شعوری اور غیر شعوری رَو اور لہروں کے امتزاج سے وجود میں لاتا ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے اور اس کو سمجھنا ہر عہد میں زندہ رہنے والوں کے لئے ناگزیر ہوتا ہے، اس سے بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ اس لئے کہ اس مزاج کو جنم دینے والا اور اس کی ساخت و پرداخت کا ذمہ دار اس عہد کا آدمی خود ہی ہوتا ہے اور اپنے وجود سے بغاوت یا اس وجود سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے۔ چنانچہ ہر بدلے ہوئے عہد میں ابلاغ و اظہار کی ہیئتیں بھی ماضی کے مقابلے میں بدلی ہوئی ہونا لازمی امر ہے۔ ان معنی میں صرف غزل اور صرف داستان سرائی کو آج کے عہد کی ابلاغی ہیئتوں کے طور پر منوانے کا مطلب آج کی زندگی کی نہج کو گردشِ ایام کے الٹے رُخ بہنے پر مجبور کرنا ہے۔ اور جب آج ہم ایک ایسے معاشرے کے فرد ہیں کہ جس میں تجربات کے امکانات اس حد تک وسعت پذیر ہو چکے ہیں کہ صرف چوبیس گھنٹوں کا وقفہ برسہا برس کے تجربات اور عرق ریزی کے بعد حاصل ہونے والی ایجاد کو فرسودہ بنا دیتی ہے۔ ایسی بے شمار مثالیں ہمارے سامنے روزمرہ آتی رہتی ہیں۔ تو پھر ادب یا فن میں کسی ایک ہی قدیم شکل کو برقرار رکھنے کی سعی و کاوش کے یہ معنی بھی تو نکل سکتے ہیں کہ ایسا کر کے ہم اپنے عہد کے خلاق اور صناع ذہن کی خود ہی توہین کرنے کے درپے ہو جائیں پھر یہ بھی تو دیکھنا پڑتا ہے کہ ہم جس پرانی ہیئت کی تجدید یا اس کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کرنا چاہتے ہیں، وہ موجودہ عہد میں ہماری ابلاغی ضروریات کو پورا بھی کر سکتی ہے۔ چنانچہ غزل اور داستان سرائی کے انداز کے بارے میں ایک بالراست سوال یہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں اصناف آج کے عہد کی یکسر بدلی ہوئی زندگی کی ترجمانی کرنے کی سکت رکھتی ہیں؟ یا ان میں یہ سکت پیدا کرنے کی جو صورت ہم نے نکالی وہ اب تک کتنی کارگر ہوئی ہے۔ اس ضمن میں ایک بہت سامنے کی مثال مدنی کی شاعری ہے۔ مدنی کی نظموں کی فضا، مزاج اور پیٹرن (Pattern) کے اس حد تک تو ان کے شدید مخالف بھی معترف ہیں کہ موجودہ اردو شاعری میں یہ انداز بالکل یکتا ہے اور ابھی تک اتنی تعداد میں اس Pattern پر اتنی خوبصورت نظمیں لکھنے کا حوصلہ ہمارا کوئی دوسرا شاعر نہیں کر سکا ہے۔ مدنی کی اس نظم گوئی کا پس منظر جدید علوم اور ادب پر اُن کی نظر اور عہدِ حاضر کے ادبی رجحانات اور بین الاقوامی صورتِ حال اور کلچر کے بدلتے ہوئے پیٹرن سے اُن کی آگہی بڑی شعوری اور بے مثال ہے۔ چنانچہ اپنے فن اور جدید تر نقطۂ نظر کے بل پر پاکستان اور ہندوستان کے ادبی حلقوں میں وہ اپنے ہمعصروں اور ہم عمروں میں بہت معتبر اور محترم شاعر مانے جاتے ہیں۔ مدنی کی نظموں کا جدید آہنگ اُن کے ہم عصر عہد کی زندگی کے تمام نشیب و فراز اور بدلتی ہوئی معاشرت اور نقطۂ نظر کو سہار کر چلتا ہے۔ اتنی جدید نظمیہ شاعری کے ساتھ ساتھ وہ غزل کی شاعری بھی کرتے رہتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ان کی

غزل کا رنگ بھی ہمارے عہد کی عام غزلیہ شاعری سے بہت مختلف ہے اور نیا ہے ۔ ان کی غزلوں میں بھی ۔ نظموں کی طرح ـــ عہد حاضر کے مضطرب آدمی کی کرب کی بے نظیر جھلکیاں ملتی ہیں ۔ مگر ان تمام خوبیوں کے باوجود انکی غزل ہیں اس دنیا کی فضا ، رنگ و بو ، اور نئے پیٹرن پر ڈھلنے والی زندگی کا عکس دھندلانے لگتا ہے ۔ اس میں منی کے ذہن کی صناعی ، خلاقی یا ان کے شعور کو دوش دینے کی کوئی گنجائش نہیں ہے ۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ پوری ذمہ داری غزل کی پابندِ روایت ہیئت کا عجز ہے جس میں نئے سے نیا لفظ اور نئے سے نیا تخیل بھی اس کے بندھے ٹکے تلازمات کے بوجھ تلے سسکیاں بھرنے لگتا ہے ۔ اس کی دوسری مثال انتظار حسین کے داستانی طرز کے افسانے ہیں ۔ اس کے باوجود کہ انتظار حسین بھی ہمارے عہد کے آگہی اور شعور کے اُن تمام ہی ذرائع ـــ کتابیں ۔ فلم ۔ ٹیلیویژن ـــ سے واقف ہیں جو زندگی کے شعور اور ادراک کا ذریعہ ہیں ۔ پھر بھی اُن کے ایسے افسانے لفظی " الٹ پھیر کے علاوہ یا ذہنی کسرت سے ہٹ کر اور کچھ نہ بن سکے ۔ اور ان کے اظہار اور ابلاغ کی ساری کاوشیں ہیئت طرازی کے جنون کا شکار ہو کر رہ گئیں ۔ کیا یہ صورتِ حال غزل کے پرستاروں اور داستان طرازی کے دلدادگان کے لئے کھلا چیلنج نہیں ہے ؟

رہی اُن نظم نگاروں کی بات جو لفظ کو معنی ، خیال اور ان کی قوتِ متخیلہ (IMAGINATIVE FORCE) اور دوسرے تلازمات سے آزاد کر کے لفظِ مجرد کو استعمال کرنے کی سعی فرما رہے ہیں تو اس سعی و کاوش کی آخری شکل کچھ یوں بنتی نظر آ رہی ہے گویا یہ حضرات فن تعمیر کا کوئی ایسا انوکھا تجربہ کرنا چاہتے ہیں کہ جس میں پتھر یا اینٹ کو جوڑنے والا مسالہ استعمال کئے بغیر ہی پتھر یا اینٹ کو ایک دوسرے سے پیوست کر دیا جائے ۔ اس تجربے کا انوکھا پن سر آنکھوں پر مگر بوئے فساد اس میں سے بھی آتی ہے ۔ وہی شہرت پانے کا ہتھکنڈا کہ کوئی کسی طرح ادب اور شعر میں ان کا نام تو لے ۔ ورنہ تو کیا ۔ یہ اس بات سے بے خبر ہیں کہ تعمیر کا یہ تجربہ کہ اینٹ کے اوپر اینٹ رکھتے چلے جاؤ ایک نہ ایک دن خود ان ہی کے سر پہ ہی آ رہے گا ۔ یہ توقع کہ یہ حضرات اپنے اس تجربے کی راہ سے عہد جدید کے مزاج کی کوئی نشاندہی کر سکیں گے بالکل بے سود ہے بلکہ مجھے تو شبہ ان کی ماضی شناسی پر بھی ہے ۔ حضرت مجنوں (گورکھپور والے نہیں لیلیٰ والے مجنوں) اور غالب کے درمیان تو سینکڑوں سالوں کا ماضی حائل تھا ۔ پھر بھی غالب سنگ اٹھاتے ہی سر اور پتھر کے رشتے تک جا پہنچے تھے ۔ حیرت یہ ہے کہ ان صاحبان اور حضرت غالب کے درمیان تو ابھی صرف سو سال ہی کا فاصلہ پہنچا ہے اور پھر بھی انھیں پتھر اور سر کا تعلق یاد نہیں آتا ۔ یہ ماضی سے کیسی آگہی ہے ؟ اور کس شُد بُد پر یہ حال کے ادراک کا دعویٰ کر سکتے ہیں ؟

غزل سے عقیدت داستان طرازی سے محبت اور بے جان لفظوں کے پتھر سے گھروندے بنانے کی سعیٔ و کاوش ، یہ تینوں رجحانات دراصل قائم بالذات مسائل نہیں ہیں بلکہ اپنے پس منظر میں عہد جدید کے ماضی الضمیر کے ابلاغ اور اظہار کے مسئلہ کا ایک رُخ ہیں اور چونکہ کوئی ایک ہی رُخ کسی مسئلے کی پوری نشاندہی کا وسیلہ نہیں بن سکتا اس لئے مناسب یہ ہے کہ ہمارے موجودہ ادب میں ہیئت کی اس بحث کو فی الحال یہیں تک رہنے دیا جائے اور بالراست ان مسائل پر گفتگو کی جائے جو عہد حاضر کے شعور و ادراک سے متعلق ہیں اور جن کو سمجھے بغیر آج کی کسی ادبی ۔ فنی یا شعری کاوش کے جسم میں عصر حاضر کے خون کی گردش کا اندازہ کرنا فعلِ عبث ہوگا ۔

قیام پاکستان کے فوراً بعد ہی ہمارے بعض ادبی دانشوروں نے ایک " اہم " مسئلہ کو یہ کہہ کر جنم دیا کہ ہم اپنے ادب کو امریکی ادب ، انگریزی ادب ، روسی ادب وغیرہ کی طرح پاکستانی ادب کیسے منوائیں ؟ ان دانشوروں نے کبھی کھل کر چونکہ ان عناصر کی نشان دہی نہیں کی جن کو برتنے سے ہمارا ادب پاکستانی بن سکتا تھا۔ اس لئے ان حضرات کے نقطۂ نظر کی کوئی واضح نشان دہی نہیں کی جاسکتی تاہم جو کچھ اب تک زیرِ لب کہا جاتا رہا ہے اس کے پیشِ نظر یہ چند باتیں ذہن میں آتی ہیں ۔

(۱) (الف) چونکہ کسی زمانے میں غیر منقسم ہندوستان کے ایک ادب کی زبان اردو تھی اور پاکستان کے حصے میں بھی سب سے زیادہ جاندار ادب وہی آیا جس کا اظہار اردو میں کیا جاتا ہے اور چونکہ آج بھی[۱] بھارت میں لکھے جانیوالے ادب کی وہی شاخ ہمارے ادب سے زبان کی یکسانیت کی بنا پر مماثلت رکھتی ہے ۔ لہٰذا اسے ہندوستان کے اردو ادب سے کس طرح ممتاز کیا جائے ۔

(ب) اس مسئلہ کی دوسری اہم شق ترقی پسند ادب کی تحریک تھی ۔ قیامِ پاکستان کے بعد بھارت اور پاکستان کے چوٹی کے لکھنے والے چونکہ ترقی پسند ادیب ہی تھے ۔ اور ۱۹۴۷ء کے بعد اگرچہ دونوں جگہ کے لکھنے والے ادیب اپنے اپنے نئے ماحول میں سانس لے رہے تھے مگر چونکہ گزشتہ دس پندرہ سالوں سے دونوں ملکوں کے لکھنے والوں کے شعوری اور جذباتی رویے ایک ہی تحریک کے زیر اثر مرتب پائے تھے اور تقسیم ہند کے بعد بھی دونوں جگہ کے لکھنے والوں کا بنیادی رویّہ ایک ہی رہا ۔ اس لئے بعض " محبانِ وطن " کی رگ محبّت اس الجھن میں پھڑکنے لگی کہ پاکستانی ادیب بھی چونکہ نظریاتی طور پر وہی لکھ رہے تھے جو بھارت میں لکھا جاتا تھا ، لہٰذا یہاں کی تحریر کو " پاکستانی " کس بنا پر منوائیں ۔

(۲) چنانچہ مسئلہ (الف) کی شق (ب) نے بہت شدت کے ساتھ " مقامیت " کی تحریک کی صورت اختیار کی ۔ اس میں مقامی کلچروں ، مقامی علاقائی زبانوں سے اردو کو ہم آہنگ کرنے کا مسئلہ سامنے آیا ۔ اور سب سے اہم مسئلہ ادب کی نئی قدروں کو مذہبی حدود و تعینات کے تحت تشکیل دینے کا ابھرا اس لئے کہ پاکستان کا قیام اسلام کے تحفظ اور فروغ کے مطالبے کی بنیاد پر وجود میں آیا تھا ۔

(۳) " مقامیت " کی نمائندگی کے مسئلے نے رفتہ رفتہ ہمارے ادب میں بین الاقوامی رجحانات کی بیخ کنی کی صورت اختیار کر لی ۔ چنانچہ پاکستان میں لکھے جانے والے ادب کی اس تطہیری مہم میں ادب کے مزاج ہی کی نہیں بلکہ بعض اصناف ادب اور بعض لکھنے والوں (ترقی پسند مصنفین) کی تطہیر کا نعرہ بھی لگا دیا گیا ۔

مسئلہ نمبر (۱) کی شق الف چونکہ بہت الجھی ہوئی بات تھی اور اس کا کوئی فوری حل بھی نہیں تلاش کیا جاسکتا تھا ، اور دوسرے یہ کہ چونکہ پاکستان کی علاقائی زبانوں میں سے کسی ایک زبان میں بھی دوسری علاقائی زبانوں کے بولنے لکھنے اور سمجھنے والوں کے لئے اپیل موجود نہیں تھی اس لئے یہ الجھن زیادہ یا کم بالکل ہوا نہ پاسکی اور از خود ختم ہوگئی ۔ اس لئے اب اس کا ذکر بے سود ہے البتہ باقی مسائل پر چونکہ آج بھی بحث و تمحیص جاری ہے اس لئے ان کی اصلیت کا جائزہ لیا جاسکتا ہے ۔

---

[۱] " آج بھی " کے لفظ کو ۱۹۴۷ء کے پس منظر میں سمجھا جائے ۔ یہ آج کل کی بات نہیں ہے ۔

جب کسی ایک ادبی تحریک اور اس سے متعلق لکھنے والوں پر سرکاری سطح پر قدغن لگائے جانے کا مطالبہ پیش کیا جائے ۔ جب کسی مقامی رنگ کو مجموعی احساس، فکر و شعور پر حاوی کرنے کی تحریک جاری ہو یا لکھنے والوں کے لئے کسی ایک نقطۂ نظر کو برتنے پر پابندی لگادی جائے یا کوئی ایسی صورت پیدا ہو جائے کہ کسی ملک کے ادب، شعر، فن اور فلسفے سے ایسے رجحانات کی تطہیر کی مہم شروع ہو جن کا تعلق بین الاقوامی مزاج اور شعور کی نمائندگی کرتا ہو تو یہ بات سمجھ لینی چاہیئے کہ ایسا معاشرہ اپنی بنیاد تعصبات پر رکھنے کی خواہش کا اظہار کرنا چاہتا ہے ۔ اپنے یہاں چونکہ یہ ساری ہی باتیں روبہ عمل لائی جاچکی ہیں اس لئے اپنے ادب کے سلسلے میں جن دو چار مسائل کی بات کی جاچکی ہے ان کے پس پشت بھی تعصب ہی کی بو آتی ہے اور اس تعصب کی نوعیت وہی ہے جو ہر جدید کے ساتھ اس کے قدیم کی ہوتی ہے ۔ بہت سے بہت زیادہ کہی جانیوالی باتوں کا اعادہ کرنا تضیع اوقات ہوتا ہے ۔ پھر بھی ایک آدھ بات ایسی ہوتی ہے کہ جس کو بار بار کہنے پر آدمی مجبور ہوتا ہے ۔ آپ اسے میری کوتاہ نظری سمجھئے یا ذہنی عجز کہ میں ہر ادبی نعرے کو اس کے لگانے والے کی ذہنی استعداد کی حدود سے ہٹ کر نہ سمجھ سکتا ہوں نہ سمجھا سکتا ہوں چنانچہ جن مسائل کی طرف گذشتہ سطور میں اشارہ کیا جاچکا ہے ۔ اس میں سب سے بلند بانگ چونکہ مقامی رنگ کی بات ہے ۔ اس لئے اس مقامیت کی گفتگو کرنے والوں کی بات جب یوں سنائی دیتی ہے کہ آج ہمارے ادب کا کوئی کردار پاکستانی آدمی محسوس نہیں ہوتا ۔ کسی افسانے کی فضا ملک کی اپنی فضا سے مطابقت نہیں رکھتی ۔ کسی کردار کے سوچنے کا ڈھنگ اس فضا سے ابھرتا محسوس نہیں ہوتا، پاکستان کے افسانوں اور ناولوں سے دیہات کی زندگی، دیہات کا سادہ لوح آدمی، اس کے سوچنے کے طریقے ۔ اس کا گھر بار، اس کا عشق، اس کی محبوبہ اس کے بیوی بچے سب غائب ہوتے چلے جارہے ہیں، یا پاکستان کی نظمیہ شاعری میں ہل ۔ بیل، کھیت، کھلیان، گھٹا، برسات سب معدوم ہو رہے ہیں ۔ یا ثقافتی اور تہذیبی مباحث میں سے رفتہ رفتہ قومی شعور نکلتا جارہا ہے ۔ تو یہ سب باتیں مجھے قدیم اور جدید کی روایتی تعصباتی جنگ اور اس کے پس پشت قدیم کے دیرانوں میں از کار رفتہ قسم کے ذہن کو محدود اور سطحی فہم و ادراک کے تعصب سے آگے کی بات محسوس نہیں ہوتی ۔

اس تعصب کی نوعیت جاننے سے پہلے ایک اور بہت دہرائی ہوئی بات بھی سن لیجئے کہ ادبی فکر و شعور اور تشکیل نظریات کا اصل ماخذ چونکہ لکھنے والے کا مادی اور روحانی ماحول ہوتا ہے اس لئے ادب اور زندگی کے مسائل میں قرب کو جھٹلانا فعل عبث سے زیادہ کچھ نہیں ہے ۔ اس طور پر نہ صرف فرد کی نجی زندگی اپنے اردگرد کے ماحول سے تاثر پذیر ہوتی ہے بلکہ پوری قوم کی بھی وہ " نجی " زندگی جسے ہم جغرافیائی حدود کے تعینات کی بنا پر مقامی زندگی کہتے ہیں وہ بھی اپنے اردگرد کے مادی ماحول یا یوں کہہ لیجئے کہ کسی ملک کے اپنے چاروں طرف بسنے والے ممالک کی طرز زندگی، طرز فکر اور طرز عمل سے متاثر ہوتی رہتی ہے ۔ پھر جس طرح سے فرد کی باطنی یا ذہنی زندگی کا اس کے خارج یا خارجی زندگی کے طرز عمل سے سمجھوتے کے بعد ایک مجموعی مزاج تشکیل پاتا ہے ۔ بالکل ویسا ہی عمل قوموں کی زندگی میں بھی ہوتا رہتا ہے اور ملکی یا قومی مزاج پر بیرونی ممالک سے تجارتی اور سیاسی تعلقات کی بنا پر جو ثقافتی اور روحانی رشتوں کا اثر مرتب ہوتا ہے وہی رفتہ رفتہ اس قوم یا ملک کے مجموعی یا اجتماعی مزاج کی روش بن جاتا ہے ۔ یہ عمل وہی ہے جسے کوئی جبر مشیت کا نام دیتا ہے اور کوئی اسے تاریخی بہاؤ کا تسلسل کہتا ہے ۔ پھر یہ

عمل ہمیشہ ہی سے جاری ہے اور تاریخ کے ہر دور میں دنیا کے تمام ممالک اپنے ذرائع حمل ونقل اور وسائل رسل ورسائل کی تیز یا سست رفتاری کے سبب ہمیشہ ہی قبول کرتے رہے ہیں۔ خود اس برصغیر کی تاریخ میں آریاؤں کی آمد سے لے کر مہابھارت کے دور، ہندو خاندانوں کی حکمرانی کے دور، مسلم حکمرانوں کے دورِ حکومت، پھر برٹش تسلط کے دور تک کسی ایسے زمانے کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی جس میں مقامی مزاج پہ بیرونی اثرات کی اثر اندازی کی زنجیر کی کوئی کڑی گم ملتی ہو۔ پھر آج کے دور ہی سے یہ شکایت کیوں ہے ؟ ہم پاکستان کو ترقی پذیر ملک بڑی شان سے کہتے ہیں۔ ہم اس کی ترقی کے معترف بھی ہیں۔ اور آئندہ کی مزید ترقی کے خواہاں بھی۔ لیکن کیا ہمارے مقامیت کے شائق ادبی دانشور اس ترقی پذیری کے اعتراف میں بیرونی ممالک کی اعانتوں کا اعتراف نہیں کرتے ؟ اسی اعتراف میں ہمیں ان تمام وسائل ترقی کو ماننا ہوگا جو ہم بیرونی ممالک سے حاصل کررہے ہیں۔ اور اس بات کو کون نہیں جانتا کہ ہر وہ چیز جو اپنی بیرونی ساخت لے کر کسی دوسرے ملک میں پہنچتی ہے وہ اپنے طریق استعمال کے وسیلے سے اپنا مخصوص مزاج بھی ساتھ لے جاتی ہے جس کو قبول کئے بغیر اس کا استعمال بے سود رہتا ہے مثلاً یہی دیکھ لیجئے کہ ہم آپ پاکستان کے کھیتوں میں ٹریکٹر چلتا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں لیکن پاکستان کے افسانے میں ابھی تک ہمارا مطالبہ کسان کو ہل چلاتے ہوئے دکھانا ہے۔ یہ مسئلہ ٹریکٹر اور ہل کی نمائندگی کا نہیں ہے یہ مسئلہ ٹریکٹر کے توسّل سے اس نئی ذہنیت کو قبول کرنے کا مسئلہ ہے جو آپ کے کسان کے تصور میں جنم لے رہی ہے۔ یا لے چکی ہے یا لے سکتی ہے۔ آپ گاؤں گاؤں بجلی کے تاروں کے جال پھیل جانے کے لئے تگ و دو کررہے ہیں۔ آپ یہ بھی چاہتے ہیں کہ گاؤں گاؤں بنکاری کی گشتی سروس شروع ہوجائے۔ آپ گھر گھر پانی کے نلکے یا پانی نکالنے والے ہینڈ پمپ لگا کر افرادی قوت کی فی گھنٹہ بچت اور اس کو مزید تعمیراتی کام میں استعمال کرنے کے خواہش مند بھی ہیں مگر آپ کا ادبی تعصب ابھی تک کسان کے رومانس کو سرسوں کے تیل کی ڈبی میں دیکھنا چاہتا ہے۔ آپ ابھی تک پنہاری کو من بھر کا گھڑا اٹھائے ہانپتے کانپتے مگر سریلے سروں میں آپ کا دل لبھانے والا گیت بھی گاتے ہوئے سننا چاہتے ہیں اور کسان کی زندگی کو بنکاری کے نظام سے مربوط کر کے بھی اس کو سادہ لوح اور بیوقوف دیکھنا چاہتے ہیں ؟ یہ کون سی مقامیت ہے ؟ یہ کن مقامی ادبی اقدار و نظریات کی پشت پناہی کا اعلان ہے ؟ آپ گاؤں گاؤں اخبار اور ٹرانسسٹر ریڈیو پہنچا ہی چکے ہیں۔ اب یہ بھی کوشش ہے کہ دیہات کے گھر گھر میں ٹیلیویژن پہنچے۔ اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ شہروں کی ترقی یافتہ زندگی کے طور طریقے فلموں اور ڈراموں کے ذریعے دیہاتیوں کے گوش و ہوش کا جزو بنیں اور اس سب کچھ کے ساتھ آپ کسان کی محبوبہ کو ننگے پیر، کانوں میں ۳۲ بتیس، ۳۲ بتیس بالیاں پہنے اور موسی کھا ایسے لباس میں ملبوس دیکھیں جس میں جا بجا پیوند لگے ہوں اور کہیں کہیں سے اس کا جسم بھی آپ کو جھلکتا نظر آجائے۔ کیا اسی مقامیت کی تحریک کی پشت پناہی آپ کے نزدیک حب وطن کی دلیل ہے ؟ آپ اپنے ملک کو جدید صنعتی عہد میں داخل ہوتے دیکھنا چاہتے ہیں اور ٹکنالوجی کی جدید تر اختراعات سے بہرہ ور ہونے پر بھی آپ کی رال ٹپکتی ہے اور دوسری طرف آپ پاکستان کے باشندوں میں سترہویں بلکہ سولہویں صدی کی سادگی بھی دیکھنا چاہتے ہیں ؟ یہ کیا بوالعجبی ہے ؟ یہ مقامیت کے کس رنگ کی وکالت ہے ؟ آج دور دراز کے گاؤں میں چلے جایئے جہاں بجلی بھی نہیں ہے۔ سڑکیں بھی نہیں ہیں۔ ڈاکخانے اور تار گھر بھی دور کے قصبوں میں ہیں مگر شہری زندگی میں میک اَپ کے لوازمات (چاہے وہ کتنی ہی گھٹیا کوالٹی کے کیوں نہ ہوں) آپ کو گاؤں کی کچی دکانوں میں تختوں اور اُلٹے رکھے ہوئے کنستروں اور دیوار کے اندر بنے ہوئے طاقوں میں

سجی ہوئی ملیں گی۔ شہروں میں پہنا جانے والا وہ کو نسا زنانہ اور مردانہ کپڑا ہے جو قصبوں اور گاؤں کی دکانوں پر نہ پہنچا ہو، شہری لباس کی تراش خراش کی بات نہ کیجئے اصل بات یہ ہے کہ شہری زندگی کا یہ تکلف تو وہاں پہنچ ہی گیا ہے تو کیا اس کے ساتھ یہ مزاج بھی دیہاتوں میں پہنچنے پر آپ کوئی پابندی عاید کر سکتے ہیں۔ آخر شہری زندگی کی یہ چمک دمک کا یہ عکس ان دور دراز دیہاتوں کی "الھڑ دوشیزہ" کو کیوں لبھانے لگا ہے؟ کسان تو اب ہل چلاتے ہوئے اور گڈریا اپنا گلہ چراتے ہوئے بھی اب خود گانے سے زیادہ فلمی گیت سننے کا رسیا ہو گیا ہے؟ آپ پاکستان کے افسانے، ناول اور نظم میں کسی "پاکستانی" کی تلاش میں ہیں؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ آپ محض اپنے تعصبات کی تلاش میں ہوں کہ کہیں وہ کسی الھڑ دوشیزہ کی شکل میں، کسی روایتی کسان کے روپ میں، کسی پنگھٹ کی پنہاری کے ہیولے میں، تاریکی اور بو باس میں لپٹے ہوئے گاؤں کی شکل میں آپ کو یہ تعصب نظر آئے اور آپ کو سکونِ قلب نصیب ہو کہ ہاں یہ ہے پاکستانی افسانہ، یہ ہے پاکستانی نظم اور یہ ہے پاکستانی ناول۔ ذرا پھر سے سوچ لیجئے!۔

اس ضمن میں اردو ادب کے بعض کرم فرما بزرگ نسل کے ایسے شاعروں کی مثال پیش کرتے ہیں جو نئے ادب (یعنی ۱۹۳۰ء یا ۱۹۳۲ء کے بعد کے ادبی دور) کے معمار ہیں لیکن اُن کے یہاں مقامی فضا نئے رجحانات کے ساتھ ساتھ موجود ہے۔ مثلاً سب سے واضح نام جوش صاحب کا ہے جنھوں نے باغیانہ شاعری کو رواج دیا لیکن ان کے یہاں کھیت۔ کسان۔ کھلیان۔ گھٹا۔ بادل، برسات، پگڈنڈیاں، کنواں، نہر، برسات، جاڑا، گرمی، ملّا۔ سود خور بنیا، دیہاتی وغیرہ وغیرہ اپنی پوری کیفیتوں کے ساتھ آئے ہیں اور اس سب کچھ کے باوجود وہ ہر معنی میں نئے شاعر ہیں۔ جوش صاحب کے علاوہ بھی اور بہت سے شعراء ہمارے عہد کے ایسے ہیں جن کے یہاں یہ عناصر استعمال ہوتے رہے ہیں۔ جوش صاحب کی زباندانی اور قادر الکلامی اور شاعرانہ عظمت سے کس کو انکار ہے مگر یہ مسئلہ صرف اتنا ہی نہیں ہے کہ آج کا جدید شاعر ان عناصر کو اپنے یہاں کیوں نہیں برت رہا ہے بلکہ یہ ایک اور بڑے مسئلہ کا ایک طرفہ رُخ ہے۔ بات یہ ہے کہ جوش صاحب ہوں یا احمد ندیم قاسمی یا ہمارے اور کوئی بزرگ شاعر ایسے ماحول کی پیداوار ہیں جب غیر منقسم برصغیر میں تمام صنعتی ترقی کے باوجود یہی مزاج اور فضا کا احساس حاوی تھا اور بڑے صنعتی شہروں مثلاً کلکتہ، بمبئی، احمد آباد وغیرہ کے صنعتی رجحانات ۱۹۳۲ء تک عام نہیں ہو پائے تھے۔ اور یہی دور ان حضرات کے فنی مزاج کی تشکیل اور پختگی کا دور تھا۔ اس کے برعکس پاکستان بننے کے بعد کے لکھنے والے ایک بالکل ہی نئی فضا میں پلے بڑھے ہیں۔ پاکستان قائم ہوا تو برصغیر کا یہ شمالی حصہ صنعتی اعتبار سے بالکل پس ماندہ تھا۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستان کو جن مسائل کا سامنا تھا ان کے سبب یہاں کی زراعتی زندگی ابتر اور دگرگوں ہو چکی تھی۔ زمین بہت تھی اور زمین پر کام کرنے والی افرادی قوت کی بھی کوئی کمی نہیں تھی۔ لیکن فسادات کی ہولناک فضا نے ہر آدمی کو حواس باختہ کر رکھا تھا دوسری طرف جاگیردارانہ ذہنیت قانونی احتساب کو غافل پا کر بہت جلد اپنے استحصالی ہتھکنڈوں پر اتر آئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ غیر منقسم ہندوستان کا یہ حصہ جو پورے ہندوستان کی غذائی ضرورت کا بہت بڑا حصہ مہیا کرتا تھا رفتہ رفتہ غذائی ضروریات میں دوسروں کا محتاج ہونا شروع ہوا۔ دوسری جانب نئی مملکت میں صنعتی اداروں کے قیام کا آغاز ہوا تو دیہاتی کارکنوں اور زرعی مزدوروں کی آبادی صنعتی شہروں میں منتقل ہونا شروع ہوئی اور آہستہ آہستہ پاکستان کے شہروں اور بڑے قصبوں کی فضا صنعتی مزاج سے آشنا ہوتی چلی گئی۔ پھر ذرائع روزگار چونکہ بڑے شہروں ہی میں زیادہ تھے اس لئے ملک کا تعلیم یافتہ طبقہ، دانشور، شاعر، ادیب اور اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لئے

ملک کا نوجوان طبقہ شہروں کی طرف چل پڑا۔ اس طرح سے جہاں ایک طرف پاکستانی زندگی میں زرعی مزدور کی منظم زندگی اور اس کے مسائل کا اثر کمزور پڑا وہیں دوسری طرف شہروں سے روزگار کی خاطر منتقل ہونے کی بنا پر پاکستان کے لکھنے والوں کا ذہن صنعتی شہر کے اثرات اور مسائل کو زیادہ سے زیادہ جذب کرتا چلا گیا۔ اور تیسری طرف شہروں کی زندگی کے پر تکلف لوازمات بھی کچھ تجارتی پھیلاؤ کی ضرورت کے تحت اور کچھ گاؤں کے رہنے والے مزدوروں کی اپنے گھر واپس پر شہروں سے بال بچوں کے لئے کپڑا لتہ وغیرہ لے جانے کے توسل سے گاؤں گاؤں پھیلتے گئے چنانچہ ان تمام عوامل نے مل جل کر اسی دیہی فضا کے تصور کو دھندلا دیا۔ جو جوش صاحب، احسان دانش اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کی شاعری یا خصوصاً قاسمی اور اشتیاق احمد وغیرہ کے بعض افسانوں اور بیانیہ نظموں میں ملتی ہے۔ چنانچہ اس مطالبہ میں جن باتوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے وہ بالکل واضح ہیں کہ اول تو جدید نسل کا لکھنے والا ادیب شاعر اور افسانہ نگار اپنا بچپن ہی شہری فضا سے شروع کرتا ہے اور خالص دیہی آبادی کا پروردہ کوئی لکھنے والا اپنے پورے دیہی ذہن اور شعور کے ساتھ یا تو اس قافلے میں ابھی شامل ہی نہیں ہوا یا پھر آج اس کے سامنے وہ روایتی انداز کا گاؤں ہی نہیں ہے جو ہمارے پچاس سال یا اس سے اوپر کے لکھنے والے کے ذہن پر حاوی اور طاری ہے اور جس کی فضا کا مطالبہ وہ بار بار کرتا ہے۔ جب صورت حال اتنی واضح ہے تو پھر اس مطالبے کے پس پشت اس جذباتی تعصّب کی کیا وقعت باقی رہ جاتی ہے؟ یہ سب آپ خود ہی سوچ دیکھئے۔

یہ بات تو ہماری نظم، ناول اور ہمارے افسانے میں مقامی ماحول، مقامی کردار اور مقامی فضا کے ایک رخ کو دبا کر کی ہوئی جس کے امکانات کا تجزیہ یہ ثابت کرتا ہے کہ مراجعت بہ ماضی کا یہ متعصب نعرہ کاغذی پیراہن جتنا بودا ہے۔ اور اس کو اپنانے کے باوجود ادب کے پاکستانی ہونے کا مسئلہ حل ہوتا نظر نہیں آتا۔ اس لئے کہ محض تسلیٔ خاطر کے سبب اگر ہم یہ فرض کر بھی لیں کہ پاکستان کے ادیب اور شاعر اپنی تخلیقات میں ان مقامی عناصر اور مقامی فضا کو (اب سے تیس چالیس سال پہلے والے گاؤں کی طرز پر) برتنا بھی شروع کر دیں۔ تب بھی سوچنے کے لئے یہ بات رہ جاتی ہے کہ اس نمائندگی سے ہمارا ادب کن معنوں میں بیرونی ممالک کے ادب سے ممیّز اور ممتاز نظر آنے لگے گا، جبکہ ہماری شہری زندگی کا پورا ڈھانچہ اور قصباتی اور دیہی زندگی کا بیشتر حصہ بالکل مخالف رُخ جا رہا ہے۔ اس سوال کا جواب دراصل فلسفۂ ادب کے اس پہلو سے ہے کہ ادب اور شعر کا کام محض اور صرف زندگی اس کے مسائل اور رنگوں اور رخوں کی آئینہ داری نہیں ہوتا ہے بلکہ اصل کام تو یہ ہوتا ہے کہ لکھنے والا موجودہ زندگی کو اس کے رجحانات اور مسائل کی روشنی میں بھی دیکھے اور ان مسائل سے نپٹنے کے لئے آئندہ کی بہتر اور خوشگوار زندگی کی کوئی ایسی تادیل بھی دے جو زندگی کے عملی شعبوں میں کام کرنے والوں اور خود زندگی گزارنے والوں کو جد وجہد اور سعیٔ و عمل کی راہیں سجھا سکے۔ میں اس بات کی یہیں وضاحت کر دینا چاہتا ہوں کہ ایسا کرنے کے لئے ادیب اور شاعر کو مصلح اور ریفارمر بننے کی قطعی ضرورت نہیں ہے بلکہ مصلح یا ریفارمر ہونا تو اس کے منصب سے بہت نیچے کی بات ہوگی۔ چنانچہ یہ سب کچھ کرنے کے لئے آج کسی تبلیغی لٹریچر کی ضرورت باقی نہیں رہی اس لئے کہ آج ذہن عالم اپنے دور کی گرفت میں اس حد تک آچکا ہے کہ اس کی کوئی بات سوچنے سمجھنے والے ذہن سے پوشیدہ نہیں رہی ہے اور دوسری طرف ہر اچھی تحریر اس بات کی خود ہی ضمانت ہوتی ہے کہ جب وہ یہ کہے کہ آج جو کچھ ہو رہا ہے وہ کل کو نہیں ہونا چاہئے یا اس کی جگہ کل یوں ہونا چاہئے تو ان دونوں صورتوں کا اظہار تحریر کے آخری تاثر ہی سے ہو جاتا ہے۔ بہر حال اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر کہ اچھی تحریر کیا ہے اور کیا نہیں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ پاکستان کی زندگی پر بیرونی تعلقات کی

بنا پر جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اُن کے باب میں آج کے لکھنے والے کا رویہ کیا ہونا چاہیئے ؟

اس گفتگو کا سلسلہ دراصل گزشتہ صفحات میں ادھوری چھوڑی ہوئی اس بحث سے ملتا ہے کہ ہمارے بعض نکتہ بند مفسران ادب اس دور کے سائنسی انکشافات اور ٹکنالوجی کی اختراعات کے گن یوں تو بڑی بلند آواز میں گاتے رہتے ہیں مگر ساتھ ہی ساتھ سائنس اور ٹکنالوجی کی لائی ہوئی ترقیوں کو ادبی تخلیقات کے لئے نحس ہونے کا فتویٰ بھی لگاتے رہتے ہیں۔ اشارتاً ان ہی صفحات میں ان کے موقف کی نشاندہی بھی کی جا چکی ہے جس کا ماحصل یہ ہے کہ موجودہ عہد چونکہ خارجی تعمیر کا دور ہے اور کوئی تحریر چونکہ خارجی تعمیر کے بیان و اظہار سے "ادب کے درجے" تک نہیں پہنچ سکتی، لہٰذا فی الحال ادب کا رول ختم سمجھئے۔ ایک اور بات جو اس ضمن میں بہت جوش و خروش سے کہی جاتی ہے وہ یہ کہ چونکہ پاکستان خود ابھی سائنس اور ٹکنالوجی کے دور میں داخل نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا پاکستان سے باہر کے ممالک کی زندگی پر جدید سائنسی تجربات کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں ان کا پاکستان کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

ان دونوں باتوں سے دو نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ موجودہ عہد محض خارجی شعور اشوری کا دور ہے اور اس دور کی زندگی چونکہ خارجیت کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ لہٰذا اس دور کی اپنی کوئی روحانی قدریں نہیں ہو سکتیں اور ادب چونکہ خارج کو جذب کر کے کسی گہری باطنیت کو روحانی اقدار ہی کے سہارے اظہار میں لا سکتا ہے۔ لہٰذا اب اعلیٰ ادبی تخلیقات کے امکانات ختم سمجھے جائیں۔ دوسرا نتیجہ یہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جن بین الاقوامی سائنسی اور ٹکنالوجیکل اثرات اور ان سے پیدا ہونے والی ثقافت کو یہاں کا ادیب اپنی تحریر میں جگہ دے رہا ہے وہ چونکہ ان کا اپنا ذاتی تجربہ نہیں ہے اس لئے ہمارا جدید ادبی رویہ مصنوعی (اور غیر پاکستانی) ہے۔

سائنس اور ٹکنالوجی کے تحت جدید عالمی معاشروں کی تشکیلی نوعیت، ان کے خارجی وجود میں باطنیت کی تلاش اور روحانی قدروں کا مسئلہ، اور اس عہد کے ادبی رویئے کی بحث بہت طویل باتیں ہیں اور اپنی جگہ علاحدہ مضمون چاہتی ہیں اس لئے یہاں صرف ضروری اور مختصر اشاروں کی حد تک ہی گنجائش نکلتی ہے اور اس ہی اختصار سے بات بھی کی جا سکتی ہے۔

یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ تاریخ انسانی کے ہر دور میں ہر عہد کا باطنی مزاج اپنے خارجی ماحول کے تحت مرتب ہوتا رہا ہے۔ جس عہد میں آج ہم رہ رہے ہیں اس کا وجود دو عالمگیر جنگوں کے بعد اور تیسری جنگ کے امکانات کے تحت عمل میں آ رہا ہے۔ جنگ کی اہم ضروریات فولاد اور کوئی ایسی قوت (ENERGY) ہوتی ہے جس پر قابو پا کر ذرائع رسل و رسائل کو انتہائی تیز رفتاری دی جا سکے۔ ہمارے عہد کا خارجی وجود ان ہی دو اجزا سے مرکب ہے۔ ایک فولاد اور دوسرا ایٹمی قوت۔ ظاہر ہے کہ اب دونوں ہی عناصر کا دخل رفتہ رفتہ ہماری روزمرہ کی زندگیوں میں بھی دخل پاتا جا رہا ہے اور جب کوئی بھی شئے اس طرح سے عام ضروریات زندگی میں دخل پا جاتی ہے تو اس کے بالکثرت استعمال (MASS SCALE UTILIZATION) سے جو مزاج اور رویئے نمو پائیں گے ان میں اس عنصر کی جھلک آ جانا کوئی غیر فطری عمل نہیں رہ جاتا۔ آج فولاد کی سختی اور ایٹمی قوت کی تیز رفتاری دونوں ہی جو ہمارے مزاج کا جزو بن گئی ہیں تو یہ اسی کا عکس ہیں پھر ہر عہد اپنی ضروریات کے تحت بعض ایسے علوم بھی اپنے ساتھ لے کر آتا ہے جو اس دور کے مادی علوم بن جاتے ہیں۔ آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے اپنے عہد میں منطق،

علم الکلام، فلسفہ اور کلاسیکی زبانوں کی تعلیم کی جگہ علمِ اقتصادیات اور سائینسی علوم نے لے لی ہے۔ غرض ان سب عناصر نے مل جل کر اس عہد کے آدمی کے مزاج میں ایسے صدی پون صدی پہلے کے مزاج کی نرمی، حلاوت، ملنساری اور استقامت روی پر اضطرار، تیز رفتاری، ریس ذہن کی ذہنیت اور فولاد کی بے تعلقی اور سختی کو دخیل بنا دیا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہ صورتِ حال بڑی تشویشناک ہے اور اس سے ہمیں غافل بھی نہیں رہنا چاہیئے اس لئے کہ اگر یہ صورتِ حال یوں ہی برقرار رہی تو اس میں از خود کوئی تبدیلی نہیں آسکتی بلکہ اس کے بھی امکان ہیں کہ اس میں مزید اضافہ ہوتا چلا جائے۔ موجودہ عہد میں امن اور جنگ کی کشمکش بھی کوئی خوش ہونے والی بات نہیں ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ میں اس پوری صورتِ حال پر واویلا اور اس کی نوحہ خوانی بھی کوئی ذہنی سلامتی اور ذہنی عقلمندی کی بات نہیں ہے۔ بلکہ اس سے تو جو واضح تصور ابھرتا ہے وہ یہ کہ نوحہ خوانی کا وطیرہ اس بات کا غماز ہے کہ ہم اس پوری صورتِ حال کو آج کے انسان کا مقدر مان لیں۔ اور تقدیر پرستی کا یہ رجحان شکست خوردگی کا ایسا اعلان ہوتا ہے جس کا اقرار انسان خود اپنی ہی زبان سے کرتا ہے۔ ہونا یہ چاہیئے کہ اس موجودہ صورتِ حال کو ہم اس عہد ہی کے پس منظر میں دیکھیں، سمجھیں اور اس سے نبرد آزما ہونے کی کوئی راہ نکالیں۔

چنانچہ پہلی بات یہ سمجھنے کی ہے کہ جو بھی تبدیلیاں اس عہد کے آدمی کے اخلاقی رویوں اور طرزِ عمل میں آئی ہیں وہ اس کے خارج ہی کا فطری عکس ہیں۔ آج کا ماحول وہ کھیتی ہے جو ہمارے آپ کے بزرگوں نے آنے والی ہی نسلوں (یا ہم آپ کے) کے لئے بہتر اور ترقی یافتہ زندگی کی خاطر خون پسینہ ایک کر کے کاشت کی تھی۔ مانا کہ اس فصل کی جنس اقتدار کی ہوس میں اندھی بورژوازی کے ہاتھوں بہت زہر آلود ہوگئی ہے۔ مگر کیا اس کے خوف سے ہم آپ اپنا گلا خود ہی گھونٹ لیں یا آنے والی نسل کو جنم نہ دینے کا عہد کر لیں؟ اور کیا یہ دونوں ہی صورتیں اس عہد کے تقاضوں سے نپٹنے کا کوئی حل ہیں؟ آج تاریخِ انسانی کے دھارے جن رخوں پر بہہ رہے ہیں ان کا فیصلہ یہ ہے کہ اب ہمیں ہی نہیں ہماری آپ کی آئندہ نسلوں کو بھی بہر حال اس زہریلی جنس کو برتنا ہے۔

مقصد یہ ہے کہ آج کی زندگی کے خلل اور انتشار اور ان سے پیدا ہونے والی قباحتوں کا ذکر بجا۔ آج کے آدمی کے رویوں میں خود غرضی اور برتاؤں میں تجارتی رجحان کا شکوہ بھی درست۔ آج کی نئی پود کی بے رہروی کا گلہ بھی سچ اور ایٹمی قوت کو تباہ کاری کی راہ پر لگا دینے کا خدشہ بھی بے بنیاد نہیں ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ خطرات اور خدشہ کا یہ میزانیہ تیار کر دینا کیا کسی بڑی ادبی بصیرت کا ثبوت ہے؟ کیا کسی مسئلہ کی نشاندہی اس کا حل بن سکتی ہے؟ کیا یہ گوشوارہ مرتب کر کے کوئی بھی لکھنے والا اپنی ادبی ذمہ داری سے سبکدوش ہو جاتا ہے؟

اگر سوچنے سمجھنے کے ذریعہ سے کسی مشکل کو آسان بنانا ہی ہو تو آج کے خلل اور انتشار کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جب ایک دور ختم ہونے کو ہوتا ہے اور دوسرے دور میں تبدیل ہونے کی منزلوں میں ہوتا ہے تو ہر عبوری دور کی نسل کو اس کا سامنا ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس ما قبل انسانی تاریخ کے اولین دور کے متعلق جو تھوڑا بہت مواد موجود ہے اس کی مدد سے ہمیں یہ بات سمجھنے میں کوئی مشکل درپیش نہیں آنا چاہیئے کہ جب پتھر سے بنائے جانے والے اوزار اور وسائلِ زندگی مہیا کرنے والے ہتھیار اور ذرائع اس دور کے ترقی یافتہ ذہن کے لئے کند پڑنے لگے ہوں گے اور اس نسل کے جدید ذہن نے اپنی تمام ذہنی اور جسمانی قوتوں کو بروئے کار لا کر دھات کے زمانے میں قدم رکھا ہوگا تو پتھر پر دھات کے مکمل غلبہ کے عبوری دور کا انسان کس کس خلل اور انتشار کا شکار نہ ہوا ہوگا؟ پھر آج ہی کے خلل، انتشار، افراتفری

کاروناکیوں رویا جائے ؟ آج کے جو لکھنے والے اس دور کی نوحہ گری میں مصروف ہیں وہ دراصل بات ہی اور ہے اور وہ یہ کہ ایشیاء ۔ مشرق بعید ، مشرقِ اوسط اور افریقہ کے بہت سے پاکستان جیسے ترقی پذیر ملکوں کے توہم پرست مزاج اور طلسماتی ماحول پر ایمان بالغیب رکھنے والے ذہن کے لئے تو پہلی اور دوسری عالمگیر جنگ کے درمیانی عرصہ میں پیدا ہونے والا مائل بہ جدیدیت دور ہی کافی سے زیادہ جدید تھا چنانچہ یہ پیر پرست ذہن اور ریاکارانہ حربوں سے گوشہ نشینی والی خانقاہوں میں پناہ گزیں مزاج سنہ ۲۰ء سے سنہ ۴۰ء تک کے عرصے میں مادی حقیقت پسندی کے رجحانات کے ہاتھوں پہلے ہی شدید صدمے اٹھا چکا تھا ۔ سنہ ۴۷ء کے بعد سے اب تک سترہ اٹھارہ سالوں میں اب جو اس دور نے اپنے حقیقت پسند تخیل کو تعمیری شکل دینا شروع کی ہے تو یہ عنصر ایسے جبلا اٹھا ہے جیسے کسی از کار رفتہ اور زندگی بیزار اونٹ پر بار لادا جاتا ہے اور وہ واویلا کرتا ہے ۔ آج کے خانقاہی مفسرانِ ادب کی یہ بلبلاہٹ گھڑی دو گھڑی کے لئے ان کے زخمی کوہانوں کو دیکھتے ہوئے ہمارے آپ کے جذبۂ رحم کو ضرور انگیخت کر سکتی ہے ۔ مگر اس زندگی بیزار اونٹ کو اتنا تو سمجھ ہی لینا چاہیئے کہ جس بار کو وہ اپنی پیٹھ سے گرا دینا چاہتا ہے وہی اس کے دانے پانی کا وسیلہ بھی ہے ۔

غور و فکر کے ذریعہ مسائل کا حل بہر حال ہر دور میں نکالا جاتا رہا ہے ۔ جسمانی جنگ میں حصّہ نہ لے سکنے والوں کے لئے یہی وہ واحد راستہ ہے جس سے قومی مسائل کی جنگ میں ——————————

—————— وہ اپنا اپنا کردار ادا کر سکتے ہیں ۔ یہ دور بھی اس کے اپنے مسائل ، اپنی دقتوں اور قباحتوں پر (اپنے تمام ذہنی رجحانات اور رویوں کے باوجود) غور و فکر کی راہوں میں حائل نہیں ہے ۔ مگر ہر پھر کے جو بات اہم حیثیت اختیار کرتی ہے وہ یہی کہ اگر اس عہد کے مسائل پر سوچنا ہی ہے تو لکھنے والے کو سب سے پہلے اس عہد کے بارے میں اپنی توہم پرستی اور اپنے تعصبات سے " محروم " ہونا پڑے گا ۔ بات یہ ہے کہ جب ہم اس بات کا شدت کے ساتھ احساس رکھتے ہیں کہ آج کا انسان بڑی دکھ بھری زندگی گذار رہا ہے اور آج کی نسل رفتہ رفتہ اس قدر بے سر ہوتی جا رہی ہے کہ وہ بقائے امن و سکون کی ذمّہ دار اخلاقی قدروں اور سماجی ذمہ داریوں کے شعور ہی سے باغی ہو گئی ہے تو کبھی یہ بھی سوچ لینا چاہیئے کہ اس کی ذمے داری کیا عوام اور نئی پود ہی پر ہے ؟ آخر ہم اقتدار کی ہوس میں بے لگام اور بھری پُری بستیوں کو کھنڈر بنا دینے کے درپے تخریب پسند اور استحصال پرست بورژوازی کو اس لیے کیوں بھول جاتے ہیں ؟ یا کسی ۔ " جذبۂ انسان دوستی " کے تحت اس کا نام لینے سے گریز کرتے ہیں ؟ جو ذہنیت اپنے چند ٹکوں کے سامانِ جنگ کی برتری ثابت کرنے کے لئے کروڑہا انسانوں کی بیش قیمت زندگی کو گھاس کے تنکے سے زیادہ اہمیت دینے کو تیار نہیں ہے اس کے لئے ہمارے دلوں سے نفرین اور نفرت کا جذبہ کہاں ہجرت کر گیا ہے ؟ کیا نئی پود ہی اس نفرت اور نفرین کے تحفے وصول کرنے کے لئے رہ گئی ہے ؟ وہ نئی پود جس کی پرورش ، تعلیم ، ذہنی تربیت اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیتوں کو بے جہت ریشہ دوانیوں ، گھٹیا پن اور " تلاشِ عظمت " (Status Seeking) کی راہوں پر لگا کر یہ تخریب پسند ذہنیت محض اپنی ذہنی اور جسمانی عیاشیوں کی راہیں کھلا رکھنا چاہتی ہے ۔

آج کے انسان کی جس دکھ بھری زندگی کا تذکرہ کرتے ہوئے ہمارے ان مفسرانِ ادب و زندگی کا گلا رندھ جاتا ہے انھیں یہ بھی سوچ لینا چاہیئے کہ لکھنے والے کا کام محض زندگی کی آئینہ داری ہی کرنا نہیں ہوتا بلکہ اسے تو اپنی بصیرت اور

سماجی شعور کے سہارے زندگی کو بدلنے کی خواہش کرنا اور نئی اور بہتر زندگی کی تشکیل کے لئے اشارے فراہم کرنا اور قلمی جدوجہد کرنا بھی ہوتا ہے۔ اور لکھنے والے کا یہی وہ رول ہوتا ہے جہاں اسے اپنے عہد کی لطلانی قوتوں ——— (CONTRADICTORY FORCES) کو بے نقاب کرنا، استحصالی اداروں اور ذہنیتوں کے خلاف ہمہ جہت جنگ بھی لڑنا پڑتی ہے۔ لکھنے والا اگر اس مرحلے میں داخل ہونے کی سکت اپنے اندر نہیں پاتا تو پھر بقولِ فیض وہ "اپنے سننے والوں سے معذرت چاہے اور خاموشی سے محفل سے رخصت ہو جائے"۔ ایسا نہ ہو کہ زمانہ اس کے رجعت پسند رویے اور نام و نمود کمانے کی تگ و دو کا جواب اس کے نام کو ظلم کوش قوتوں کے ساتھ لکھ کر دے۔ آخر تاریخ انسانی کا وہ کونسا دور ایسا تھا جو اپنے لکھنے والوں کے لئے پھولوں کی سیج اور حکمرانی کا تاج لے کر آیا ہو؟ لکھنے والے کا مقدر تو اس کی یہی جدوجہد ہے۔ اور اسی جدوجہد سے وہ نہ صرف باطل قوتوں کو زیر کرتا ہے بلکہ اپنے دور کو وہ عقل و شعور بھی دیتا ہے جس سے اس دور کی باطنیت جنم لیتی ہے اور روحانی اقدار کی تشکیل اور ترویج کی راہیں بھی نکلتی ہیں۔

ہمارا آج کا لکھنے والا جب اپنا یہ کردار سنبھال لے گا تو اس کے عہد کی باطنیت اور روحانی اقدار کی راہیں اس کے اس ہی طرزِ عمل سے معرضِ وجود میں آتی چلی جائیں گی۔ اس لئے کہ یہ بات طے ہے کہ اس عہد کی پُرشور مقارجیت اپنے تمام خطرات اور خدشات کے ساتھ بہر حال اپنے کسی باطنی محور کے بغیر زیادہ دیر تک نہیں چل سکتی اور کسی نہ کسی دن اسے اپنا باطن ظاہر کرنا ہی ہوگا۔ آج کے لکھنے والے کی جدوجہد اس دن کو زیادہ سے زیادہ قریب لانا ہی ہے۔ اور اس جدوجہد کے لئے میدان بھی کچھ زیادہ ناہموار نہیں ہے۔ اس لئے کہ دورِ حاضر اپنی ساری مادہ پرستی کے باوجود اپنے اندر کسی بھی شکل میں ڈھال دئے جانے کی لچک رکھتا ہے۔ اس کا اشارہ ہمیں اس بات سے ملتا ہے کہ دورِ حاضر جو تھوڑا بہت توازن برقرار رکھے ہوئے ہے اس کی بنیاد محض انسان دوستی کی اقدار پر ہے اور انسان دوستی کا یہ تصور کسی ایسے سماج کے پس منظر میں نہیں ابھر سکتا جس میں فیوڈل ازم اور بورژوازی کے استحصالی ہتھکنڈوں کو اپنی جڑیں مضبوط کر دینے کی کھلی چھٹی دیدی جائے یا ان کے اشتراک اور گٹھ جوڑ سے کوئی خاص طبقہ اپنی حکمرانی اور چودھراہٹ کی جڑیں جماتا رہے۔ جدید عہد کی باطنیت کا یہ رُخ ہمارے سامنے بہت واضح طور پر ہے لیکن اس کی مزید تقویت کے لئے ادیب اور شاعر کو جرأت اور بے باکی کا ثبوت دینا ہوگا ورنہ تو پھر یہی رہے گا کہ آج کے بے بصر اور کھوکھلی بصیرت رکھنے والے ادیب اپنی ریاکاری کے گنبدوں کے اندھیروں کو اس عہد کی تاریکی کا نام دیتے رہیں گے۔

اب اس آخری بات کی طرف آیئے کہ آج جو ہمارے چند لکھنے والے اپنے علم، مطالعے اور اپنے اِرد گرد کی دنیا کے شعور کو کام میں لاکر پاکستان سے باہر کی دنیا کے جدید تجربات کو اپنے ابلاغ و اظہار کی کوششوں میں جگہ دے رہے ہیں۔ اس کی کیا نوعیت ہے؟ اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ہمارے وجدانی مفسرانِ ادب اس اظہار و ابلاغ کو یہاں کے ادیبوں کا بالراست تجربہ نہ مانتے ہوئے اسے مصنوعی اور غیر ملکی رُجحان کا نام دیتے ہیں۔ حیرت کی بات یہ نہیں ہے کہ بیسویں صدی کا انسان یہ بات کہتا ہے۔ اصل حیرت کی بات یہ ہے کہ جس سانس میں یہ حضرات زمین کی طنابیں کھنچ جانے اور ملکوں کے درمیان فاصلے گھٹ جانے کی باتیں بہت لہک لہک کر کرتے ہیں۔ اس ہی سانس میں یہ اس بات پر بھی اصرار کرتے ہیں کہ ہمیں اپنے آپ کو، اپنے ادب کو، اپنے فکر اور شعور کو بیرونی اثرات سے محفوظ رکھنا

چاہیئے اور پاکستان سے باہر کی کوئی بات ہمارے ادب میں نہیں آنی چاہیئے ورنہ ہمارے ادب کا مزاج پاکستانی نہیں رہے گا۔ یہ رویہ بھی دراصل ایک گہری سازش ہے۔

جب ہم کسی ایسے مسئلہ کا جائزہ لیتے ہیں جس کا تعلق صرف ہماری ذات ہی سے نہیں ہوتا تو اس مسئلہ کی نوعیت قومی ہوتی ہے انفرادی نہیں۔ ان معنیٰ میں مقامیت کے معنی بھی انفرادی یا کسی ایک شخص یا چند اشخاص کے مزاج کی نمائندگی نہیں ہوا کرتی ہے۔ چنانچہ ایسے مسائل کا حل جن کا تعلق کسی پوری قوم سے ہو، جغرافیائی حدبندی کے تعینات میں محصور ہو کر نہیں نکالا جا سکتا اس لئے کہ کوئی قوم محض اپنی جغرافیائی حدبندی کے حصار میں زندگی نہیں گذار سکتی۔ ادب لکھنا انفرادی خوشنودی یا کسی ایک فرد کی اپنی وقت گذاری کا مسئلہ نہیں ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ادب کے کسی رول کو زیر بحث لانے کا سوال بھی نہیں پیدا ہوتا۔ اس لحاظ سے ادب کی تخلیق ایسا عمل ہے جس کا تعلق لکھنے والے کے معاشرے میں بسنے والے دوسرے افراد سے بھی ہوتا ہے۔ نہ کوئی معاشرہ قائم بالذات شے ہوتا ہے اور نہ اس میں بسنے والے انسان کا ذہن کوئی ایسی شے کہ اس کے سوچنے کی بنیاد کسی کمرے، گھر یا گاؤں، یا قصبے کی حدود تک محدود کی جا سکے۔ انسانی ذہن کی یہی خاصیت اسے دوسروں کے محسوسات میں شریک بناتی ہے۔ کسی بیمار کی بے چینی اور کراہٹ یا وفورِ مسرت سے سرشار کسی انسان کے محسوسات میں شریک ہو کر اس کے اظہار کے لئے عینی مشاہدہ کی شرط کتنی ضروری ہے اس کا اندازہ ہر لکھنے والے کو ہے۔ یہ بیمار یا وفورِ مسرت سے سرشار آدمی تو آپ کے تصور اور تخئیل میں اپنی پوری کیفیتوں کے ساتھ اس وقت بھی لکھنے والے کے ذہن میں در آتا ہے کہ وہ اسے آنکھوں سے دیکھ بھی نہ رہا ہو اور اس سے ہزاروں میل کے فاصلے پر ہو۔ پھر یہ بھی ہے کہ تخئیل کی راہ سے کیا جانے والا یہ براہ راست تجربہ اپنی نوعیت اور کیفیت کے اعتبار سے بالراست تجربے سے کسی طور کمتر درجہ کا نہیں ہوتا۔ انفرادی سطح ہی پر نہیں اجتماعی سطح پر بھی اس تجربہ کی تازگی اور اس کی افادیت میں کوئی خلل واقع نہیں ہوتا اس کی وجہ یہ ہے کہ انفرادی یا نجی سطح سے باہر آکر ہر براہِ راست تجربہ اور اس علم ان ذاتی تجربات سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے جو لکھنے والا دوسروں کے مشاہدے اور ان کے بارے میں خبر اور علم کے ذریعے اپنے تحت الشعور میں جمع رکھتا ہے اور جو ذرا سے ارتعاش سے ہی شعوری سطح پر آکر اس کے اظہار اور ابلاغ کا سہارا بن جاتے ہیں۔ گویا براہ راست تجربہ کا عمل وجدانی نہیں ہوتا بلکہ اس کا سرچشمہ بھی مادی حالات اور ماحول ہی کے علم اور اس سے تاثر پذیری سے پھوٹتا ہے۔

اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم آج کی دنیا کے متعلق یہ اعلان کرتے ہیں کہ اس کی طنابیں کھنچ گئی ہیں۔ فاصلوں کے بُعد گھٹ گئے ہیں اور منزلوں کی راہیں مختصر ہو گئی ہیں تو اس کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اب ایک جگہ کا رہنے والا انسان دور دراز کے انسان سے مادی، روحانی، جذباتی اور اقتصادی روابط اور تعلقات میں زیادہ قریب ہو گیا ہے اور اب ایک دوسرے کے حالات سے آگہی کے سبب ہمارے محسوسات میں زیادہ قریبی اور گہری شرکت پیدا ہو گئی ہے۔ کیا یہ سب باتیں ہمیں یہ نہیں بتلاتی ہیں کہ پاکستان کے بیرونی دنیا سے روابط ایسا وسیلہ بن سکتے ہیں کہ جن کے سبب ہم دوسروں کے حالات سے باخبر رہیں۔ ان کے محسوسات میں شرکت کر سکیں اور ان کے تجربات کی روشنی میں شعوری طور پر اپنے حالات کا تجزیہ کریں اور

اِن تجربات کو اپنا سکیں ــــ یا اگر وہ ہمارے موافقِ حال نہ ہوں تو انھیں ردّ کر سکیں ۔ لیکن ردّ یا قبول کی منزل تک پہنچنے کے لئے ہمیں بہرحال بیرونی دنیا ، بیرونی ممالک اور اُن میں بسنے والوں کے لئے کھلا ذہن ، قطرہ میں دجلہ دیکھنے والی آنکھ اور ان کے غموں کو ہمدردانہ نقطۂ نظر سے تو دیکھنا ہی پڑے گا۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں بیرونی صورت حالات کو پورے پس منظر اور ماحول کی روشنی میں سمجھنا چاہئے ۔ جب تک چشم بینا اور ذہنی وسعتوں کی اتنی راہ بھی نہ کھول جاسکے اس وقت دوسروں کے مسائل پر فتوے صادر کرنے سے آگے نہیں بڑھا جاسکے گا۔



شعر میں اظہار، ترسیل اور ابلاغ کی نوعیت

(شمس الرحمٰن فاروقی)

ابلاغ کا مسئلہ دراصل ایک دو رخا مسئلہ ہے۔ پہلا سوال یہ ہے کہ ابلاغ قاری کے ذہن میں کس طرح رونما ہوتا ہے؟ وہ کون سے نفسیاتی اور سماجی تقاضے ہیں جن کو پورا کئے بغیر شعر کو سمجھنا ممکن نہیں؟ شعر کو سمجھنے کے لئے کس طرح کی ذہنی تیاری کی ضرورت ہوتی ہے؟ شعر انسانی ذہن کے کن گوشوں کو متحرک کرتا ہے؟ یہ سوالات ابلاغ کے نفسیاتی پہلو کو واضح کرتے ہیں۔ لیکن مسئلہ کا دوسرا رُخ ہمارے لئے زیادہ فوری اہمیت رکھتا ہے اور وہ یہ ہے کہ شعر اپنے ابلاغ کے لئے کن فنی ذرائع کا استعمال کرتا ہے؟ شعر اپنے کو کس طرح واضح کرتا ہے؟ اور شعر اپنے ابلاغ کے لئے جن ذرائع کا استعمال کرتا ہے وہ ان ذرائع سے کس طرح اور کس درجہ مختلف یا جو نثر استعمال کرتی ہے؟ پہلے سوال کی اہمیت مکتبی اور علمی ہے۔ دوسرے سوال کی نوعیت عملی اور حرکی (DYNAMIC) ۔ پہلا سوال قاری کی نفسیات سے متعلق ہے۔ دوسرا سوال شعر کی داخلی MACHANICS سے ہے۔ اگر مجھے ان راستوں کا علم ہو جائے جن پر چل کر شعر ابلاغ کی منزل تک پہنچتا ہے تو میری نفسیاتی مشکلیں بھی خود بہ خود ایک حد تک حل ہو جائیں گے۔

آج کی تنقید میں اظہار، ترسیل اور ابلاغ کے الفاظ کثرت سے استعمال کئے جا رہے ہیں، اور عام طور پر ترسیل اور ابلاغ کو ہم معنی سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مسئلہ کو جس نوعیت سے میں نے سمجھنا چاہا ہے اس کا تقاضا یہ ہے کہ ترسیل اور ابلاغ کو مختلف سمجھا جائے۔ اظہار کو میں کروچے کے مشہور معنی میں استعمال کرتا ہوں جس کی رو سے اظہار، عرفان و آگہی کا ہم معنی ہے۔ کروچے آگہی کے دو منازل جانتا ہے، ایک تو وجدان اور دوسری اظہار۔ جب ہم نے کسی چیز کو جان لیا تو گویا ہم نے اپنے اوپر اس کا اظہار کر لیا۔ ومزٹ (WIMSATT) کروچے کے نظریہ کو سادہ الفاظ میں اس طرح بیان کرتا ہے: "کیا مجھے کسی ایسی چیز کا علم ہے جس کو میں الفاظ کی شکل نہیں دے سکتا، یا جس کو خطوط تراش، دھن یا کسی اور نشان کے ذریعہ واضح نہیں کر سکتا" ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا اظہار وہ عمل ہے جو اشیاء کو وضاحت سے اور وجدانی طریقہ سے جان لینے کے بعد شاعر کے ذہن میں رونما ہوتا ہے۔

ہماری موجودہ بحث کا اظہار کے عمل سے کوئی براہ راست تعلق نہیں، لیکن ترسیل سے ہے۔ ترسیل وہ منزل ہے جب شاعر اپنی آگہی کو پہچانی جانے والی علامات کے ذریعہ کاغذ پر اتارتا ہے۔ یہ پہچانی جانے والی علامات الفاظ ہیں۔ جب شاعر الفاظ کا استعمال کرتا ہے، تو وہ ترسیل کرتا ہے۔ نتیجہ چاہے بظاہر مبہم ہو یا واضح لیکن وہ اپنی سی کوشش کرتا ہے کہ

اپنے علم کو دوسروں تک پہنچائے۔ اگر یہ مقصد نہ ہوتا تو وہ ٹھوس لفظ کے بجائے مجرد آوازوں یا پہچانی جانے والی علامات کے بجائے غیر مانوس خطوط کا استعمال کرتا۔ اظہار سے ترسیل تک پہنچتے پہنچتے آگہی کا خاصہ حصہ زخمی ہو جاتا ہے اور شاعر کا علم ادھوری شکل میں کاغذ پر اترتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اپنے معنی اور موسیقی کے اعتبار سے غیر قطعیت یعنی INDETERMINACY کا شکار رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ وجدانی علم اور الفاظ کی حرکی جہت ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ اگر وجدانی علم کو اپنے محور پر گھومتے ہوئے ایک کرّہ سے تعبیر کیا جائے تو الفاظ کو خط مستقیم میں چلنے والے پہیے سے تعبیر کیا جائے گا۔ جس طرح موٹر انجن کی پیدا کردہ قوت اپنے محور پر گھومتی ہے اور اسے خط مستقیم پر موڑنے کے لئے ایک مشینی وسیلہ استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن اس تبادلے TRANSFERENCE میں کچھ نہ کچھ قوت ضائع ہوتی ہے۔ اسی طرح اظہار سے ترسیل تک آتے آتے وجدانی علم اپنی خالص اصلیت اور شدت کھو بیٹھتا ہے۔

ابلاغ شعر کی آخری منزل ہے۔ ایک طرف تو ابلاغ وہ عمل ہے جو شعر پڑھنے کے بعد میرے ذہن میں واقع ہوتا ہے جب شعر کو پڑھ کر میں نے ان تجربات و کیفیات کا کسی نہ کسی حد تک احاطہ کر لیا جنھوں نے اس شعر کو جنم دیا تھا، تو مجھے ابلاغ حاصل ہو گیا۔ دوسری طرف، ابلاغ صحت کے اس درجہ (DEGREE) کا نام ہے جس درجہ تک شاعر کی مجرد آگہی نے لفظی ترسیل کی صورت اختیار کی ہے۔ غور سے دیکھئے تو دونوں کیفیتیں تقریباً ایک ہی ہیں۔ کیونکہ میں اور خود شاعر شعر کو اسی حد تک سمجھ سکتا ہے جس حد تک وہ الفاظ کے اندر محدود ہے۔ فرض کیجئے کسی شاعر نے برف دیکھی، لیکن اس کی زبان میں برف کو واضح کرنے والی کوئی لفظی علامت نہیں ہے۔ لہٰذا اس نے برف کو بیان کرنے کے لئے "ٹھنڈا، ٹھٹھرانے والا، سفید، دودھیا"، جیسے الفاظ کا استعمال کیا۔ شعر کہنے کے بعد شاعر اور قاری کی آگہی برف تک نہ پہنچ کر ٹھنڈا، ٹھٹھرانے والا سفید "دودھیا اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے انسلاکات (ASSOCIATIONS) تک محدود رہتی ہے۔ یہیں سے ایک نکتہ اور پیدا ہوتا ہے۔

ہم سب یہ جانتے ہیں کہ شاعر کا ذہن عام انسانوں کے ذہن کے مقابلہ میں زیادہ حساس ہوتا ہے۔ آل احمد سرور کے الفاظ میں شاعر کا ذہن کسی ریسیور اور ٹرانسمیٹر کی طرح ہوتا ہے اور قاری کا ذہن صرف ریسیور کی طرح۔ ریسیور جتنا حساس اور نازک ہوگا وہ اتنی ہی نازک اور اونچی صدا (HIGH TONE) کو اپنی گرفت میں لے کر اسے دوبارہ ٹرانسمٹ کر سکے گا۔ خود انسان کے کان، جو حد درجہ حساس ہوتے ہیں، بہت سے ننھے منے کیڑے مکوڑوں کی آواز نہیں سن پاتے۔ کیوں کہ ان کی صدا (TONE) بہت زیادہ اونچی ہوتی ہے۔ قاری کا ریسیور جتنا ہی نازک ہوگا اسی حد تک وہ شاعر کے ٹرانسمیٹر سے ہم آہنگ ہو سکے گا اور شاعر کا ٹرانسمیٹر جتنا نازک ہوگا اسی حد تک وہ ان آوازوں کو بھی منتشر کر سکے گا جو عام طور پر سننے سے رہ جاتی ہیں لہٰذا جب شاعر نے پہلی بار برف دیکھی اور اسے مختلف الفاظ کے ذریعہ واضح کرنے کی کوشش کی تو وہ ایسے ٹرانسمیٹر کی طرح ہے جو عام آوازوں سے زیادہ باریک اور اونچی آواز کو گرفت میں لینے کی کوشش کر رہا ہے، اگر قاری شاعر کے وسائل سے پوری طرح آگاہ نہ ہو تو ابلاغ یک گونہ ناکام رہے گا۔

لہٰذا اظہار یعنی EXPRESSION وہ منزل ہے جو شاعر کی آگہی کی تجریدی شکل ہے۔ آگہی کی ٹھوس شکل ترسیل یعنی ——— COMMUNICATION ہے اور ترسیل کا نتیجہ شاعر اور قاری کے ذہن میں ابلاغ یا COMPRENENSION. کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس طرح شعر کا سفر مجرد سے ٹھوس اور ٹھوس سے پھر مجرد کی جانب ہوتا ہے۔ ٹھوس الفاظ مجرد آگہی اور مجرد ابلاغ کی

وسطی منزل ہیں، لہٰذا سارا معاملہ الفاظ پر منحصر ہے۔ شعر کے ابلاغ کی چھان بین دراصل اس مسئلہ کی چھان بین ہے کہ الفاظ قاری پر کس طرح عمل کرتے ہیں۔ چونکہ الفاظ، نثر اور شعر کے درمیان قدر مشترک ہیں، اس لئے سب سے پہلا، اور شاید آخری سوال یہ ہے کہ شعر الفاظ کو کس طرح استعمال کرتا ہے، یعنی شعر کی ماہیت کیا ہے۔

شعر کی ماہیت کے مسئلہ پر مشرق و مغرب کی تنقید تقریباً ہم آہنگ ہے۔ بہت سی باتیں جو ہمارے نقاد مغرب کے حوالے سے کہتے ہیں اور کچھ قارئین کے نزدیک مغرب پرستی کے مجرم ٹھہرتے ہیں، وہی باتیں مشرقی مفکرین نے بھی کہی ہیں۔ چنانچہ نظامی عروضی سمرقندی[1] شاعری کو صناعت (ARTIFACT) بتاتا ہے، ایک ایسی صناعت، جس کے ذریعہ شاعر، چھوٹے معنی کو بڑا، اور بڑے کو معنی کو چھوٹا دکھاتا ہے اور اچھے کو برے کے روپ میں اور برے کو اچھے کے روپ میں جلوہ نما کرتا ہے، اس موقع پر اگر شیلی کی یاد آئے تو کیا غلط ہے وہ کہتا ہے

(۱) شعر ایک آئینہ ہے جو بڑی مڑی بگڑی ہوئی شکل کو خوب صورت بناتا ہے۔

(۲) شعر ہر چیز کو حسن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ حسین ترین کے حسن میں اضافہ کرتا ہے اور بد صورت ترین میں حسن کی قدر کا اضافہ کرتا ہے.....

(۳) شعر مانوس چیزوں کو نا مانوس اور نا مانوس کو مانوس کر کے دکھاتا ہے۔

(۴) شعر، اپنے زیادہ خالص معنوں میں زبان، اور خاص کر موزوں کلام کے اس انتظام کا نام ہے جو انسان کی غیر مرئی فطرت میں پوشیدہ شاہانہ صلاحیت (تخیل) کے ذریعہ خلق کیا جاتا ہے۔

نظامی عروضی نے اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ شعر حسین کو بد صورت اور بد صورت کو حسین کیوں کر بناتا ہے۔ اور نہ یہ بتایا ہے کہ شعر صناعت (ARTIF ACT) جسے شیلی موزوں کلام کا حسن انتظام کہتا ہے، کس طرح ہوتا ہے؛ شیلی نے اس کے لئے تخیل کی قدر تجویز کی ہے۔ لیکن انیسویں صدی کے مغربی رومانیت پرست اور تیرہویں صدی کے خشک قواعد داں مولوی میں جو بات مشترک ہے وہ یہ ہے کہ شعر زبان کے غیر معمولی اظہار کا نام ہے اور شعر میں حسن و قبح کا معیار اخلاقی یا (محدود معنوں میں) جمالیاتی معیار نہیں ہے۔

امیر عنصر المعالی[2]۔ نظامی عروضی سے ایک صدی پہلے اپنے بیٹے کے نام مکتوب میں کہتا ہے،

> اگر تم شاعر ہونا چاہتے ہو تو کوشش کرو کہ تمہاری بات سہل ممتنع ہو، گاڑھی بات سے پرہیز کرو، وہ بات نہ کہو جسے صرف تم جانتے ہو اور کوئی دوسرا نہیں جانتا اور جس کی شرح کی ضرورت پڑے۔ کیونکہ شعر اپنے لئے نہیں بلکہ دوسروں کے لئے کہا جاتا ہے اور صرف وزن و قافیہ پر قناعت مت کرو اور بے صناعت و ترتیب کے شعر نہ کہو کیونکہ سیدھا سادا شعر خراب ہوتا ہے..... زیادہ تر سخن مستعار (یعنی استعارہ سے بھرا ہوا) کہو..... اور ہر وہ بات جو نثر میں کہی جا سکتی ہو، شعر میں نہ کہو، کیونکہ شعر مثل بادشاہ ہے اور نثر مثل رعیت جو چیز بادشاہ کے لئے مناسب ہے وہ رعیت کے لئے نامناسب ہے۔

امیر عنصر المعالی شیلی اور نظامی کی طرح شعر کو صناعت مانتا ہے اور سیدھی سادی بات کہنے سے روکتا ہے۔ وہ تسلیم کرتا ہے

---

[1] [2] ان حوالوں کے لئے میں اپنے دوست کبیر احمد جائسی کا ممنون ہوں۔

کہ شعر اپنے لئے نہیں بلکہ دوسروں کے لئے کہا جاتا ہے، لیکن اس کا مدعا یہ نہیں ہے کہ شاعر عوام کی سطح پر انھیں کی سی بات کہے، اگر ایسا ہوتا تو وہ استعارہ پر اصرار نہ کرتا۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ ایک نو آموز شاعر کو ذاتی علامتوں (PRIVATE SYMBOLS) کے استعمال سے روک رہا ہے۔ وہ یہ بات صفائی سے کہتا ہے کہ وہ باتیں شعر میں کہنے کی نہیں ہیں جو نثر میں کہی جاتی ہیں۔ اس کے اس نظریہ کا بنیادی پتھر یہ ہے کہ شعر، استعارہ کو استعمال کرتا ہے۔ پہلی صدی قبل مسیح میں ہارس (HORACE) نو آموز شاعروں کو مشورہ دیتا ہے؛

(۱) تم اس وقت بہت اچھا تاثر چھوڑو گے جب تم الفاظ کے دروبست میں احتیاط اور ندرت (SUBTLETY) برتو گے اور نشست کے ہوشیار، صناعانہ انتخاب کے ذریعہ مانوس الفاظ کو تازہ معنی بخشو گے۔

(۲) اگر کیٹو CATO اور ENNIUS نے ہماری وطنی زبان میں نئے الفاظ داخل کر کے اسے تونگر بنایا ہے تو یہ حق مجھے بھی کیوں نہ حاصل ہو کہ میں اگر ممکن ہو سکے تو، زبان کے ذخیرہ میں چند لفظوں کا اضافہ کروں؛

(۳) یا تو پرانے ڈھرے پر چلو، یا کوئی ایسی چیز (تخیل کے ذریعہ) ایجاد کرو جو خود کفیل ہو۔ ... اس بات کا اطمینان کر لو کہ اگر تم کوئی نیا کردار خلق کر رہے ہو تو وہ شروع سے آخر تک ایک ہی جیسا رہے اور (اجزاء کل سے) ہم آہنگ ہوں۔

(۴) آپکے پٹے موضوعات کا تذکرہ کرنے میں مولکھ ORIGINAL ہونا مشکل ہے .....

ہارس کا تذکرہ میں نے جان بوجھ کر کیا ہے۔ کیونکہ مشرق و مغرب کے مورخ اسے کلاسکی جکڑ بند اور انضباط کے احیاء کا امام سمجھتے آئے ہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ شبلی یا ہارس، نظامی یا عنصر المعالی سب اس بات پر متفق ہیں کہ شعر الفاظ کو نئے معنی بخشتا ہے اور انھیں مروجہ طریقوں سے استعمال نہ کر کے انھیں اس طرح جوڑتا بٹھاتا ہے کہ نئے نئے میل (COMBINATIONS) حاصل ہوتے ہیں۔ شعر حاکم ہے اور نثر محکوم۔ حاکم کو قانون وضع کرنے اور انھیں توڑ کر نئے قانون وضع کرنے، یعنی الفاظ کے نئے استعمالات کو مروج بنانے کا اختیار ہے۔ یہ اختیار وہ استعارہ کے ذریعہ استعمال کرتا ہے، استعارہ مانوس شے کو نامانوس کرتا ہے اور پرانے لفظ میں نئے معنی پیدا کرتا ہے۔

زبان کے اس آزادانہ اور شاہانہ استعمال کا فرق اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب ہم سی۔ ایس۔ لوئس کے الفاظ میں الفاظ کے لغوی معنی کو اس معنی سے الگ کرتے ہیں جو بولنے والے نے مراد لیا ہے۔ سی ایس لوئس کی بحث شعری لفظ (POETIC WORD) سے نہیں ہے اور وہ الفاظ کے آزادانہ استعمال کا مخالف ہے۔ لیکن حقائق سے وہ کبھی آنکھ نہیں چرا سکتا۔ بولنے والے کا معنی اکثر لغوی معنی کو برادری سے خارج کر دیتا ہے، یا کم سے کم لغوی معنی کے رتبہ پر برابر کا حصہ دار ہو جاتا ہے۔ روزمرہ کی بول چال میں یہ کیفیت عام ہے۔ کبھی کبھی یہ واضح استعارے کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور کبھی کبھی مخفی استعارے کی شکل میں۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھئے۔

(۱) میں پسینے پسینے ہو گیا۔

(۲) میں بس ایک منٹ میں آتا ہوں۔

(۳) وہ بیچ میں دھم سے آ کودا۔

(۴) وہ ذرا ذرا سی بات میں رونے لگتا ہے۔

پہلے جملہ میں شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ "پسینے پسینے ہونا" کے لغوی معنی سے اس کا محض اتنا واسطہ ہے کہ شرمندگی یا

گھبراہٹ میں پسینہ آنے لگتا ہے۔ دوسرے جملے کا مطلب ہے " میں بہت جلد آؤں گا "۔ تیسرا جملہ ناگوار دخل در معقولات کے بارے میں ہے۔ چوتھا جملہ کسی شخص کے اس رجحان کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ بہت جلد ہراساں اور رنجیدہ ہو جاتا ہے آپ نے ملاحظہ کیا ہوگا کہ " ایک منٹ " اور " بہت جلد " ہم معنی نہیں ہیں۔ " ایک منٹ میں آنا تقریباً ناممکن ہے۔ " آتا ہوں " کا صیغہ حال ہے، لیکن معنی صیغہ مستقبل کے مراد لئے جا رہے ہیں۔ " بیچ " کا مطلب CENTRE یا MIDDLE نہیں ہے، اور " دہیم سے کودنا " کسی طبیعی فعل کا مرادف ہے۔ " ذرا ذرا سی بات " میں لفظ " ذرا " " ذرہ " سے لیا گیا ہے، اور " ذرہ " کا بات سے کوئی تعلق نہیں۔ " رونے لگنا " کا عمل آنسو بہانے کا نہیں ہے، بلکہ ایک ذہنی اور نفسی صورت حال کا عمل ہے۔ ان تمام جملوں میں الفاظ کے آزاد معنی (یعنی متکلم کے معنی) اس درجہ مستحکم ہو گئے ہیں کہ انھوں نے لغوی معنی کو تقریباً خارج کر دیا ہے الفاظ کی یہ صورت حال اس وقت زیادہ شدید ہو جاتی ہے جب کوئی لفظ متکلم کے معنی میں پہلی بار استعمال ہوتا ہے۔

(۱) آپ غریب خانے پر ایک پیالی چائے پینے کی زحمت کریں۔

(۲) گھر میں تل رکھنے کو جگہ نہ تھی۔

جب میں نے پہلا جملہ پہلی بار سنا تو چند لمحوں کے لئے مجھے یہی احساس رہا کہ صرف ایک پیالی چائے کی دعوت دی جا رہی ہے تل رکھنے کے محاورے کے بارے میں بھی پہلی بار سننے پر یہی دھوکا ہو سکتا ہے کہ تلوں کی بوریاں رکھنے کی جگہ نہیں مل رہی تھی۔ اس طرح کے استعمال زبان میں عام ہیں۔ شعر بھی زبان کو اسی طرح استعمال کرتا ہے فرق صرف یہ ہے کہ شعر میں متکلم کے معنی اور لغوی معنی اکثر ایک دوسرے سے گتھے رہتے ہیں کبھی کوئی لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوتا ہے، پھر وہی لفظ متکلم کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے کبھی کبھی دونوں معنی ایک ساتھ مراد لئے جاتے ہیں۔

ایک اور مشکل اس وقت آپڑتی ہے جب ایک ہی لفظ کے کئی معنی ہوتے ہیں۔ سی۔ ایس۔ لوئس کا کہنا ہے کہ سیاق و سباق کے ذریعہ لفظ کا مناسب مفہوم متعین ہو جاتا ہے اور غیر ضروری معنی پس پشت ڈال دئے جاتے ہیں۔ یہ خیال صحیح نہیں ہے شاعر اکثر ایک لفظ کو ایک ساتھ ایک سے زیادہ معنوں میں استعمال کر سکتا ہے۔ ایک یا دو معنی DOMINATE کرتے ہیں اور باقی پردے کے پیچھے سے جھانکتے رہتے ہیں۔ یہ صورت حال اس وقت بھی پیدا ہو سکتی ہے جب لفظ کے دو معنی ایک دوسرے سے متضاد یا تقریباً متضاد ہوں۔

(۱) راستی سیدھی سڑک ہے اس میں کچھ کھٹکا نہیں

(۲) کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق

(۳) بتان ماہ وش اجڑی ہوئی منزل میں رہتے ہیں۔

(۴) عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام

یہاں " راستی " بہ معنی " سچائی " ہے۔ لیکن " راست " بہ معنی " سیدھا " " داہنا " بھی ہے۔ مصرع میں " راستی " کے دوسرے معنی بھی موجود ہیں۔ " کھٹکا " بہ معنی " خطرہ " ہے۔ لیکن " کھٹکا " بہ معنی " رکاوٹ " بھی موجود ہے " حریف " بہ معنی " ساقی " بھی ہے اور بہ معنی " مبارز طلب " بھی " منزل " بہ معنی DESTINATION بھی ہے اور بہ معنی " گھر " بھی " قصہ تمام کر دیا " برے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہاں " مشکل حل کر دی " کے علاوہ برے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے کہ میں نے ایک جست میں ہی قصہ پاک کر دیا۔ اگر سی ایس۔ لوئس کا خیال درست مانا جائے تو ان تمام اشعار کی معنویت گھٹ جاتی ہے۔ شعر کا

حسن ہی یہی ہے کہ وہ مختلف المعنی الفاظ کو ان کے زیادہ سے زیادہ معنی میں استعمال کرتا ہے۔ استعارہ کی جڑ بھی اسی نکتہ میں ہے مبالغہ، استعارہ کی ایک اہم صورت ہے، اور ہمارے زیادہ تر محاورے اور استعارے مبالغہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ مبالغہ کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ لفظ کے کسی ایک معنی یا کوئی چند معنی شدید تر کر کے پیش کئے جائیں۔ ارسطو نے استعارے کے بارے میں جو باتیں کہی ہیں وہ مبالغہ کی نوعیت کو بھی واضح کرتی ہیں۔

> ...... نامانوس استعمالات سے بھرا ہوا اسلوب باوقار ہوتا ہے اور روزمرہ کی سطح سے بلند ہوتا ہے۔ میں نامانوس استعمالات سے ستعار الفاظ، استعارے (بات کے) پھیلا کر کہنے کی شکلیں اور ہر غیر معمولی چیز مراد لیتا ہوں ...... لیکن اگر اسلوب پورا پورا استعاراتی ہوگا تو وہ معمہ بن جائے گا اور اگر پورا پورا استعار الفاظ سے بھرا ہوگا تو غیر نفیس بن جائے گا۔ ضرورت اس چیز کی ہے کہ دونوں کو ملایا جائے۔ (استعارہ) زبان کو پست اور پیش پا افتادہ ہونے سے روکے گا...... اور روزمرہ کے الفاظ اسے وضاحت بخشیں گے...... اس لئے اس طرح کی زبان کو مطعون کرنا اور اسے استعمال کرنے والے شاعر کا مذاق اڑانا اچھی تنقید نہیں ہے......
>
> سب سے اہم چیز جس پر مہارت حاصل کرنا ضروری ہے استعارے کا استعمال ہے۔۔ استعارہ کو استعمال کرنے کی صلاحیت کا مطلب یہ ہے کہ فطری مشابہتوں کو دیکھنے کی قوت شاعر میں موجود ہے۔

آگے چل کر وہ وضاحت کرتا ہے:۔

> اگر شاعر کسی ایسے گھوڑے کی تصویر کھینچتا ہے جس میں اس کی دونوں بائیں ٹانگیں ایک ساتھ اٹھی ہوئی ہیں تو ممکن ہے کہ اس نے علم کے کسی خاص شعبہ (مثلاً علم الطب یا کوئی ٹکنیکی علم) کی رو سے غلطی کی ہو، لیکن اگر اس نے یہ تصویر اچھی طرح کھینچی ہے اور اس کے ذریعہ سے اس کی نظم کا کوئی حصہ زیادہ ممتاز اور قابلِ توجہ ہو گیا ہے تو وہ حق پر ہے...... اگر شاعر کو یہ نہیں معلوم کہ ہرنی کے سینگ نہیں ہوتے تو یہ لاعلمی ہرنی کی خراب اور پہچانے نہ جانے کے ناقابل تصویر کھینچنے کے مقابلہ میں کم بڑا عیب ہے۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ نکتہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ شاعر کا عیب غیر معمولی اور کئی جہت رکھنے والے الفاظ میں نہیں ہے شاعری کا تقاضا ہی یہ ہے کہ الفاظ اس طرح استعمال کئے جائیں کہ وہ اپنے سیاق و سباق میں اس درجہ مفید نہ ہوں جس درجہ نثر کے الفاظ ہوتے ہیں۔ جب تک شعر کا یہ بنیادی اصول ذہن نشین نہ ہوگا۔ شعر کا ابلاغ نامکمل رہے گا اور اکثر واقع ہی نہ ہوگا۔ کولرج نے مختلف مواقع پر اس نکتہ کو طرح طرح سے دہرایا ہے:۔

> شاعری اس وقت سب سے زیادہ لطف کی حامل ہوتی ہے۔ جب وہ پوری پوری طرح نہیں، بلکہ صرف عمومی طور پر ONLY GENERALLY سمجھ میں آتی ہے۔

اس کی وضاحت تقریباً بیس سال بعد کولرج نے اس طرح کی:۔

> ملحوظ رہے کہ میں کسی لفظ کے "معنی" سے اس لفظ کا صرف "مقابل شے" نہیں مراد لیتا۔ لفظ کے معنی سے میں وہ تمام انسلاکات بھی مراد لیتا ہوں جن کا وہ لفظ حامل ہو سکتا ہے۔ زبان صرف اشیاء کے ارسال (CON VEYANCE) کے لئے نہیں، بلکہ اس کو استعمال کرنے والے کے کردار، کیفیت اور ارادوں کے ارسال کے لئے بھی استعمال ہوتی ہے۔

اس طرح شعر کا کام صرف ایک برابر ایک کی نوعیت کی ترسیل نہیں ہوتا۔ شعر میں الفاظ اس طرح استعمال ہوتے ہیں کہ ان کو جتنا بھی کھنگالا جائے ان سے کچھ نہ کچھ حاصل ہوتا ہی رہتا ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ سب کچھ بہ یک نظر حاصل ہو جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کچھ نہ کچھ مبہم رہ جائے۔ تاکہ شعر کا لطف محدود نہ رہ کر لامحدود اور مقامی و جامد نہ رہ کر غیر مقامی اور جدلیاتی بن جائے نثر کی تعریف میں کولرج کہتا ہے کہ :-

> نثر میں استعمال ہونے والے الفاظ کو اتنا ہی ظاہر کرنا چاہئے جتنا اس سے مراد لیا جاتا ہے۔ زیادہ نہیں۔ اگر نثر کے الفاظ اپنی طرف بھی توجہ منعطف کریں، تو عام طور پر یہ عیب ہے۔

یہ قول ۱۸۳۳ء کا ہے اور شعر کی زبان کے سلسلے میں کولرج کے تمام افکار پر مہر توثیق ثبت کرتا ہے۔ ارسطو کی نظر میں استعارہ جو مختلف اشیاء کی فطری مشابہتوں کو دیکھ سکنے کی قوت کا نام ہے، غیر معمولی زبان مبالغہ، یہ سب وضاحت پیدا کرتے ہیں اگر ان کو روزمرہ کی زبان سے ملا کر استعمال کیا جائے، (ورنہ معمہ کی صورت پیدا ہو جائے گی) یعنی شعر کی وضاحت، نثر کی وضاحت سے مختلف ہوتی ہے۔ شعر اپنی وضاحت کے لئے جن ذرائع کا استعمال کرتا ہے وہ اگر نثر میں استعمال ہوں تو عیب ٹھہریں، اور اس کی وضاحت کو مجروح کر دیں۔ شعر کا صحیح ابلاغ حاصل نہ ہو سکنے کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ ہم شعر کی زبان سے نثر کی زبان کا تقاضا کرتے ہیں۔ جب ہم اس طرح کے مصرعوں سے دوچار ہوتے ہیں :

کھیتوں سے پیلی مصیبت اُگی۔
اور کہرے کی چادر پہ بکھرے ہوئے زرد نقطے مصیبت کا آغاز تھے (ناہید ڈار)

تو ہمیں یہ فکر پیدا ہوتی ہے کہ کھیتوں میں، جہاں صرف فصلیں اُگتی ہیں، مصیبت کس طرح اُگی ہوگی۔ اور مصیبت، بڑی چھوٹی۔ سخت یا بھاری ہوتی ہے۔ پیلی مصیبت کہاں سے آگئی ہے، حالانکہ اس فکر کے پیچھے بھی زبان کا جو تصور ہے وہ استعاراتی اور شاعرانہ ہی ہے۔ میں اوپر دکھا چکا ہوں کہ متکلم کا معنی کس طرح لغوی معنی کو ڈھکیل کر باہر کر دینے کے درپے رہتا ہے، اور زبان کے تمام استعمالات، اگر وہ ذرا بھی غیر معمولی ہوں۔ متکلم کے معنی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ متکلم کے معنی پرانے ہو کر لغوی معنی، استعارہ اور پھر محاورہ بن جاتے ہیں۔ لہٰذا وہ ہمارے نثری شعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جب شاعر بھی الفاظ کو متکلم کے معنی میں استعمال کرنے کا عمل کرتا ہے تو ہم الجھن میں پڑ جاتے ہیں۔ ورنہ لفظ "اگنا" خود ایک استعارہ ہے، اس عمل کا جو کھیتوں میں رونما ہوتا ہے "فصل" خود کوئی باشعور یا فعال شے تو ہے نہیں کہ "اگنے" کا عمل کرے۔ پھر "مصیبت" کا کوئی پیمانہ نہیں ہوتا کہ اسے "بڑی" یا "چھوٹی" "سخت" یا "نرم" وغیرہ کہا جا سکے۔ یہ سب متکلم کے معنی ہیں جو آہستہ آہستہ لغوی معنی کی شکل بھی اختیار کر گئے ہیں۔ اب اگر کولرج کے مطابق لفظ کے معنی صرف اس کی متقابل شے نہیں، بلکہ اس کے انسلاکات بھی ہیں۔ تو لفظ "پیلے" کے انسلاکات کو آزادی سے راہ دی جائے تو مصرع کی معنویت یا وضاحت میں کوئی داغ نہیں نظر آتا۔

اگر معنی محض لغوی معنی نہیں ہیں، بلکہ وہ سب کچھ معنی ہے جو لفظ کی گونج سے پیدا ہوتا ہے تو شعر الفاظ کے محض سطحی اشاروں کا مجموعہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں استعمال ہونے والے لفظ کی مثال ایک چھوٹے سے دھماکے کی ہے، جس کی بازگشت سے دور دور تک ایسے ہی بہت سے دھماکے ہونے لگتے ہیں۔ اگر مجھے اجازت دی جائے تو میں یہ کہوں گا کہ جس طرح نیوکلیسائی امتزاج (NUCLEAF FUSION) کے عمل میں پہلے نیوکلیسائی افتراق (NUCLEAR FUSION) بندوق کے گھوڑے کا کام کرتا ہے اور رد عمل کا ایک طویل سلسلہ پیدا کرتا ہے۔ بالآخر امتزاج (FUSION) کو راہ دیتا ہے۔ اسی طرح

شعری لفظ (یعنی ارسطو کی زبان میں غیر معمولی لفظ) ردعمل کے ایک طویل سلسلے کو راہ دیتا ہے جس میں خود اس لفظ کی لغوی معنویت ضمنی اور ذیلی ہو جاتی ہے اور لفظ، مقصد (END) نہ رہ کر ایک وسیلہ (MEANS TO AN END) بن جاتا ہے ؎

(۱) دیوارِ شب اور عکسِ رخِ یار سامنے پھر دل کے آئینے سے لہو پھوٹنے لگا (فیض)

(۲) پھول، پتیاں، شاخیں
منجمد ہیں سب کے سب
وقت کی کماں میں اب
تیر ہی نہیں کوئی (شہریار)

(۳) جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو
تمھیں سرخ ہونٹوں کی خیرات کیسے ملی
یہ بتاؤ (عادل منصوری)

(۴) دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں (غالب)

اگر "دیوارِ شب" "منجمد پھول" "وقت کی کماں" "تنہا لفظ" "آئینۂ تکرارِ تمنا" کو واحد اور تنہا فرض کیا جائے تو بقول ارسطو مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہو سکتی ہے۔ لیکن دیوار کی بلندی، چین کی دیوار، دیوار قہقہہ، یا جوج ماجوج کی دیوار، قید خانہ کالا پہاڑ، سنگ موسیٰ کی چکنی پھسلاہٹ، دیوار کا کالا سایہ، اور لفظ "دیوار" کی دو لمبی آوازوں "ای۔ آ" کے تاثر کو بھی تحت الشعور سے نکل آنے کی اجازت دیدی جائے تو "دیوارِ شب" اسی طرح یقین اور واقعیت کی حامل ہو جاتی ہے جس طرح ارسطو کا گھوڑا جس کی دونوں بائیں ٹانگیں ایک ساتھ اٹھ گئی ہیں۔ "پھول" کو آزاد چھوڑ دیجئے تو وہ سب کہساں کچھ لالۂ و گل میں نمایاں ہو گئیں سے لے کر میری کلی، کتاب میں دبا کر بھلائے ہوئے گلاب کے پھول، انگریزی کا مصرع CROWN AND FLOWER OF LIGHT شجرِ حیات، فیض کے درد کا شجر، اور خدا جانے کیا کیا چیزیں اپنے جلو میں لئے آجاتا ہے۔ منطقی اعتبار سے "منجمد پھول" اور "وقت کی کماں" کے لغوی معنی صرف ایک اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام ہمارے تحت الشعور کا ہے یہی عالم بقیہ دونوں مثالوں کا ہے۔ کولرج نے کہا تھا کہ "شعری عمل کے زیرِ اثر ہم اپنی بے اعتباری کو خوشی خوشی معطل کر دیتے ہیں۔" فرائڈ کی زبان میں شعر ہمارے اصولِ حقیقت (REALITY PRINCIPLE) کو معطل کر دیتا ہے۔ جب تک ہم حقائق کے لغوی، منطقی اور ظاہری اصولوں سے چپکے رہیں گے، شعر اپنے ابلاغ سے قاصر رہے گا۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ شعر کے الفاظ مقصد نہیں، بلکہ وسیلہ ہوتے ہیں۔ ان کے وسیلے سے معنی کے ان گوشوں پر روشنی پڑتی ہے جو بصورت دیگر ہم سے مخفی رہتے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا عمل ترسیل ابلاغ تک پہنچ کر ہمارے ذہنوں میں تقریباً وہی وجدان و آگہی پیدا کر دیتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھی۔ چنانچہ جب وجدان و آگہی کی دوبارہ تخلیق شعر کا عمل ٹھہرا تو اس سے ان معنوں کی توقع نہیں کی جا سکتی جو اصولِ حقیقت (REALITY PRINCIPLE) کی رو سے لازم آئیں، رچرڈز (RICHARDS) کے الفاظ میں شعر "معنی کے معنی" تک پہنچنے اور پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ رچرڈز کے بنیادی خیال سے ہم واقف ہیں کہ۔

کوئی بیان کسی جھوٹے یا سچے حوالے کے لئے جو اس کا نتیجہ ہوتا ہے، استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یہ زبان کا سائنسی یا علمی استعمال ہے لیکن بیان کو جذبہ اور رویہ پر یہ اثر انداز ہونے کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ جذبہ اور رویہ

بر یہ اثر اس عمل کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے جو بیان میں موجود ہے۔ یہ زبان کا جذبات انگیز استعمال ہے
اس فرق کو ایک بار وضاحت سے سمجھ لیا جائے تو یہ بالکل صاف نظر آتا ہے۔ ہم الفاظ کا استعمال یا تو ان حوالوں
کی خاطر کرسکتے ہیں جہاں (الفاظ) کے ذریعہ آگے بڑھتے ہیں، یا ان رویوں اور جذبات کی خاطر جو الفاظ سے پیدا
ہوتے ہیں۔

مثلاً جب ہم نے کہا "سُرخ سورج کا زہر" تو ہمارے حوالہ استعمال میں اس کے معنی ہوئے "سورج جو سُرخ ہے اپنے اندر زہر رکھتا ہے" یہ ایک حوالہ جاتی بیان ہوا، جس طرح یہ کہا جائے کہ، مکان جو بڑا ہے اپنے اندر مکین رکھتا ہے" لیکن جذبات انگیز استعمال میں "سُرخ سورج کا زہر" یہ معنی بالکل نہیں رکھتا، یہاں اس فقرہ کے معنی رویہ اور جذبات میں وہ تغیرات ہیں جو اس فقرے سے پیدا ہوتے ہیں، جذبہ اور رویہ میں ان تغیرات کے نتیجہ میں ہم زندگی کے متعلق اپنے رویئے میں کچھ رد و بدل ADJUSTMENT کرتے ہیں، یہ رد و بدل ہماری شخصیت کے لئے کسی نہ کسی نہج سے قدر کے حامل (VALUABLE) ہوتے ہیں دوسرے الفاظ میں شعر پڑھنے کے UNMALADJUSTED انسان کو کسی نہ کسی طرح ADJUSTMENT کا موقع دیتا ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یہ نظریہ کولرج کے نظریہ سے براہ راست مستعار ہے، کیونکہ اگر ہم لفظ کے حوالہ جاتی استعمال پر اصرار کریں گے تو ہم نثر کی زبان کے استعمال پر اصرار کریں گے اور نثر کی زبان شعری معنی سے معرا ہوتی ہے۔ کیونکہ اس میں انسلاکات نہیں ہوتے اور وہ "بے اعتباری کے تعطل" یا اصول حقیقت کے تعطل کا تقاضا نہیں کرتی۔ رچرڈز اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ شعر کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ "معنی کے معنی" THE MEANING OF MEANING میں یہ خیال یوں بیان کیا گیا ہے:

شعر... محدود یا منعطف (DIRECTED) حوالہ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ شعر سے کوئی علم نہیں حاصل
ہوتا، (یا کم سے کم کوئی علم حاصل نہیں ہونا چاہئے) شعر کا ایک اور ہی، مگر اتنا ہی ضروری اور بہت زیادہ
مرکزی اور زندہ تفاعل (FUNCTION) ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ شعر کسی حاضراتی چیز کے بارے میں
کوئی حاضراتی لفظ یا نام استعمال کرتا ہے، شعر کا عمل بس یہی ہے، (یا کم سے کم یہی ہونا چاہئے) کہ وہ تجربے
کے بارے میں ہمارے اندر مناسب اور حسب حال رویہ کھینچ بلائے۔

ظاہر ہے کہ نظریہ "بامعنی شعر" کی نفی اور "مہمل شعر" کا اثبات نہیں کرتا، اس کا مطالبہ یہ ہے کہ شعر کو علم حاصل کرنے کا ذریعہ نہ سمجھا جائے بلکہ انسانی تجربہ و جذبے کے اظہار کا ذریعہ سمجھا جائے اور شعر کے الفاظ کو تجربہ کی دوبارہ تخلیق کا ذریعہ سمجھا جائے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ رچرڈز اور اگڈن (OGDEN) کا یہ قول کہ "شعر سے کوئی علم نہیں حاصل ہوتا، یا کم سے کم کوئی حاصل نہیں ہونا چاہئے" ایک انتہائی صورت حال کو بیان کر رہا ہے۔ شعر کے ذریعہ تھوڑا بہت علم تو حاصل ہونا ناگزیر ہے، کیونکہ شعر اور علم دونوں الفاظ و اشیاء سے متعلق ہیں۔ شعر سے کم از کم اتنا تو معلوم ہی ہو جاتا ہے کہ "فاطمہ تو آبروئے امت مرحوم ہے" میں فاطمہ بنت رسول سے مراد نہیں ہے لیکن بنیادی اصول یہ ہے کہ شعر کا تفاعل چونکہ اطلاع و معلومات بہم پہنچانا نہیں ہوتا، لہٰذا شعر کی زبان اطلاعاتی نہیں ہوسکتی۔ شعر سے ذیلی معلومات حاصل ہونا اور چیز ہے اور شعر کو معلومات کا وسیلہ سمجھنا اور چیز۔

اس فرق کو رچرڈز نے "علم اور شاعری" SCIENCE & POETRY میں اور زیادہ واضح کیا ہے:

الفاظ کے استعمال میں شعر، علم کی بالکل ضد ہوتا ہے (شعر پڑھتے وقت بھی) بہت ہی قطعی خیالات پیدا

ہو سکتے ہیں، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ شعر کے الفاظ اس طرح چنے گئے ہیں کہ وہ منطقی طور پر ایک کے سوا، تمام امکانات کو اندر آنے سے روک دیں۔ نہیں بلکہ اس وجہ سے کہ طرز گفتگو، لب و لہجہ، آہنگ اور وزن ہماری دلچسپیوں پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ان گنت امکانات میں سے وہی ایک خیال چن لینے پر مجبور کرتے ہیں جس کی انھیں (دل چسپیوں کو) ضرورت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعری روداد (DESCRIPTION) نثری روداد کے بہ نسبت زیادہ درست (ACCURATE) معلوم ہوتی ہے۔

اس موقع پر کولرج کا یہ قول دہرانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ شعر کی ضد نثر نہیں بلکہ علم (SCIENCE) ہوتا ہے۔ ورڈزورتھ کہتا ہے:

> شعر کے بارے میں غلط فہمی اور اس کی کم قدری کی وجہ دراصل یہ ہے کہ ہم اس کے اندر پائے جانے والے فکری عنصر کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔۔۔۔ اہم بات یہ نہیں ہوتی کہ نظم کیا کہہ رہی ہے، بلکہ یہ کہ نظم کیا ہے؛۔۔۔۔ خود تجربہ، تحرکات کا وہ دھارا جو شاعر کے ذہن میں ٹھاٹھیں مار رہا ہے؛ الفاظ کا سوتا اور ان کا جواز ہوتا ہے۔

شاعر جب استعارے کا استعمال کرتا ہے تو اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ استعارہ یک رخا ہو۔ جتنے ہی رُخ اس میں ہوں گے، وہ اتنا ہی دل خوش کن ہوگا۔ چنانچہ شاعر کی تلاش پیکر، استعارہ، علامت (SYMBOL) سے ہوتی ہوئی اسطور (MYTH) پر ختم ہوتی ہے۔ علامت کو وسیع استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ شعر میں اس کے تین مظاہر ہوتے ہیں۔ آجکل علامت پرستی کے مخالف نقادان سخن علامت کے تیسرے اور آخری مظہر کو تختۂ مشق بنائے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو ہم شاعری کی فطری علامیت NATURAL SYMBOLISM سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس کے بعد اساطیری علامیت کا ذکر آتا ہے۔ شعر کے ابلاغ تک نہ پہنچ سکنے کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ہم اکثر شعر کی فطری علامیت سے بھی انکار کر دیتے ہیں۔ چونکہ شاعر بالواسطہ زبان کے استعمال پر مجبور ہے اور ہر ذہن اساطیر کے گہرے پانیوں میں کسی نہ کسی حد تک غرق ہوتا ہے۔ اس لئے زبان کا علامت کی طرف مڑ جانا ناگزیر ہے۔ انسان کو پرندے سے تعبیر کرنے والے جتنے الفاظ ہیں۔ طائر روح، قفس عنصری، آشیانہ، صیاد، قفس، چمن، نشیمن، وغیرہ یہ سب فطری علامتیں ہیں۔ جب ہم ان فطری علامتوں کو قبول کر چکے ہیں، اور نہ صرف قبول کر چکے ہیں، بلکہ ان کو اب بھی سینے سے لگائے ہوئے ہیں تو دوسری فطری علامتوں سے انکار کرنے کی وجہ سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم شعر کے مرکزی اور بنیادی تفاعل کی نفی کر رہے ہیں، شاخ سرو اور شمشاد کے تمام استعارے شجر حیات کی فطری علامت سے مستعار ہیں۔ فیضؔ نے اسی علامت کی توسیع کر کے رات کو درد کا شجر بنا دیا ہے اگر وہ ہمیں قابل قبول ہے تو اپنے اطراف کی اور تمام علامتیں جو بنیادی طور پر شجر اور طائر سے مستعار ہیں، ہمیں قبول کرنا ہی ہوں گی۔ شاعری علامتوں کی تلاش میں رہتی ہے، لیکن چونکہ وہ انسانی لاشعور کی زنجیروں میں گرفتار ہے، اس لئے ہزار بلند کوشی کے باوجود اس کی علامتیں فطری ہی رہیں گی۔ اگر شعر کے اس فطری تقاضے کو سمجھ لیا جائے تو ابلاغ کی مشکل آسان ہو سکتی ہے اسی طرح "ذاتی علامیت" پر اعتراض یا ذاتی علامیت کو شبہ کی نظر سے دیکھنا بھی شعر کی اصل ضرورت بلکہ مجبوری سے بے خبری کی دلیل ہے۔ آسٹن وارن کے الفاظ میں "ذاتی" علامیت کا بدل بتانا مشکل ہے۔ اگر "ذاتی" کی ضد "روایتی" یا "رسمی" ہے تو فوراً شعر پر پیش پاافتادگی کا الزام وارد ہوتا ہے۔ کیونکہ ہم شعر سے سنئے پن اور تحیر خیزی کی توقع رکھتے ہیں۔ لہٰذا اگر علامیت ذاتی بھی ہے تو وہ گھسے پٹے ڈھرے کی شاعری سے بہتر ہے۔ ہاں، اگر کچھ نقادوں کی طرح آپ کا بھی

یہ خیال ہو کہ شاعری مشکل نہ ہو، بھلے ہی وہ گھسی پٹی، روایتی اور رسمی ہو۔ تب مسئلہ کی نوعیت ہی بدل جاتی ہے۔ کیوں کہ پھر شعر کے ابلاغ کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ "علامیت" بہرحال ایک نظام کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہے، ایک ایسا نظام جس کو مناسب غور وفکر کے ذریعہ سمجھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا ذاتی علامیت کوئی ذاتی معمہ نہیں ہے جسے حل کرنا ممکن نہ ہو۔ یوں اگر دیکھئے تو ذاتی علامتوں کا نظام بنا لینا کچھ ہنسی کھیل نہیں ہے۔ ہم استعارے کے عمل سے بے خبری کی وجہ سے تہ در تہ استعارہ کو علامت سمجھ لیتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ چونکہ یہ ذاتی علامتیں ہیں اس لئے ہمیں ان کا عرفان ہو ہی نہیں سکتا۔ استعارہ، ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں "مشاہدہ کی مختلف اکائیوں کو ایک واحد حاکمانہ پیکر COMMANDING IMAGE میں سمونے کا نام ہے اس کے برخلاف علامت ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہوتی ہے اور نہ صرف یہ کہ وہ بہ یک وقت کئی چیزوں کا استعارہ ہوتی ہے، بلکہ شے فی نفسہٖ اور شے نمائندہ کی حیثیت سے بار بار سامنے آتی ہے۔ لہٰذا علامتی استعارہ، علامت اور استعارہ الگ الگ چیزیں ہیں۔ علامتی استعارہ پیچیدہ اور مختلف المعنی ہو سکتا ہے، لیکن علامت ایک پوری کائنات پر محیط ہوتی ہے،

شاعر علامتوں یا علامتی استعاروں کا استعمال صرف زیبائش کے لئے نہیں کرتا، لیکن زیبائش علامت یا استعارہ کا ایک اہم حصہ ہوتی ہے۔ اگر ہم خود کو علامت کے مقصود بالذات بھی ہونے کے تصور سے مانوس کر لیں تو ابلاغ کی آغازی الجھن رفع ہو سکتی ہے۔ بہرحال ان تمام مسائل پر قول فیصل امیر عنصر المعالی کا ہی ہے کہ جو بات نثر میں کہی جا سکے اسے شعر میں نہ کہو۔ کیونکہ نثر رعایا ہے اور شعر بادشاہ۔ جو بادشاہ کے لئے موزوں ہے وہ رعیت کے لئے موزوں نہیں۔

ادب اور ادبی مسائل ـــ ایک جائزہ

(سیّد ابوالخیر کشفی)

ہم مسائلِ ادب کے مطالعہ کا آغاز اس مسئلہ سے کرسکتے ہیں کہ ادب کیا ہے اور اس کی بہتر سے بہتر تعریف کس طرح بیان کی جاسکتی ہے۔؟ اس مسئلے کا حل یا اس سوال کا جواب کچھ ایسا آسان نہیں ہے کیونکہ ادب کی اصطلاح کئی مختلف مفاہیم کے لئے استعمال کی جاسکتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ "ہر وہ چیز جو نظم یا نثر میں لکھی جائے"۔ اس اصطلاح کو ان فن پاروں کے لئے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے جو کوئی امتیازی خصوصیت یا خصوصیات رکھتے ہوں مثلاً ہیئت کے اعتبار سے انھیں کوئی نام دیا جاسکے۔ ہمارے مقصد کے لئے غالباً بہترین طریقۂ کار یہ ہوسکتا ہے کہ ہم ادب کی تعریف نہایت وسیع، جامع و مانع اور نہایت غیر جانبدارانہ انداز میں کریں یعنی "لفظوں کا فن"۔ اس تعریف سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ روایتی طور پر ادب کا تعلق فنون سے ہے جو سائنسی علوم یعنی عملی علم سے جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ الفاظ ادب کا ذریعۂ اظہار ہیں اور اس طرح ادب کئی دوسرے فنونِ لطیفہ سے مختلف ہے کیونکہ ان میں بصری علامتیں استعمال کی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر مصوری اور سنگ تراشی کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

ادب یا ادبیات کے لئے انگریزی کی اصطلاح "لٹریچر" ہے جو اردو میں بھی عہدِ سرسید سے مستعمل ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار الفاظ ہیں تو ہم "لٹریچر" کے لغوی معنوں سے تجاوز کر جاتے ہیں، یہ لفظ لاطینی کے لفظ LITTERA سے مشتق ہے۔ جس کے معنی ہیں "حرف" اور اس طرح یہ لفظ بنیادی طور پر لکھے ہوئے یا چھپے ہوئے الفاظ کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ لیکن تمام تہذیبوں نے اہم "زبانی" ادبی روایات کو جنم دیا ہے۔ قدیم یونانی سے لے کر فرانسیسی انگریزی اور خود ہماری زبانوں (عربی، فارسی اور اردو) میں ایسا ادب وجود میں آیا ہے جو مدتوں تحریر نہیں کیا گیا، بلکہ زبانی طور پر ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتا رہا۔ ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی جیسی طویل بیانیہ نظمیں کئی صدیوں تک پیشہ ور گانے والوں کے حافظہ کی مدد سے محفوظ رہیں اور تب کہیں صفحۂ قرطاس پر منتقل ہوئیں۔ ایسے "زبانی" کارناموں کو ادب کے دائرے میں شامل کرنے کے لئے ادب کو "لفظوں کا فن" قرار دینا مناسب ہے اور اس سلسلے میں بولے جانے والے (زبانی) اور تحریری الفاظ کی حد بندی مناسب نہیں۔

ادب کی یہ زبانی بنیاد کئی مسائل کو جنم دیتی ہے۔ جس طرح لکھا ہوا لفظ مصوری کی بصری علامت سے مختلف ہوتا ہے اسی طرح بولا ہوا حرف یا لفظ موسیقی کے سُر سے الگ ہوتا ہے کیونکہ وہ معانی درکنار ہوتا ہے۔ "زبانی معانی" ادب کی اہمیت

کا تشکیلی عنصر ہیں ورنہ انتہائی خوبصورت چھپی ہوئی نظم بصری سطح پر ایک اچھی تصویر کا مقابلہ نہیں کر سکتی ۔ اسی طرح کسی نظم کو کتنی ہی اچھی طرح کیوں نہ پڑھا جائے ، اس کی قرأت اچھی موسیقی سے پست تر ہوگی دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ کوئی لغت موسیقی کے کسی راگ یا سُر کی اہمیت کی تعریف بیان نہیں کر سکتی ، لیکن لغتوں میں " آرام کرسی " ، " قلمدان " " روحانی " اور " کم بخت " جیسے الفاظ کے تشریحی معانی مل سکتے ہیں ۔ ان میں سے ہر لفظ ایک " مجرد اور " ذہنی " اہمیت رکھتا ہے اور کسی حد تک یہ بات تمام الفاظ کے بارے میں کہی جا سکتی ہے علاوہ بریں زبان ایک نہایت ہی پیچیدہ ذریعۂ ابلاغ ہے اور ایک ہی لفظ کے مختلف ممیّز معانی ہو سکتے ہیں ۔ مثلاً

۱ ۔ کم بخت تو کہاں مر گئی

۲ ۔ " ہائے کم بخت تو نے پی ہی نہیں "

۳ ۔ " ہائے اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط "

تینوں مثالوں میں کم بخت کا لفظ ہر جگہ ایک بالکل ہی مختلف " تجربہ " کا اظہار کرتا ہے ۔ اس طرح زبان کے سلسلہ میں ہمیں اس مسئلہ کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ " کسی نظم یا کہانی میں الفاظ کا حقیقی مفہوم کیا ہے ؟

زبان پر تاریخی اور علمی تبدیلیاں اثر انداز ہوتی ہیں ، اردو جیسی جدید زبان کے سلسلے میں یہ بات اور زیادہ صحت کے ساتھ کہی جا سکتی ہے ، بیسویں صدی کی سائنسی اور علمی ترقیوں نے ہماری زبان کے ایوان میں نئے دریچے وا کئے ہیں مختلف زبانوں کے الفاظ اور پیرایۂ اظہار نے بھی جدید اردو کی شیرازہ بندی میں حصّہ لیا ہے ۔ لیکن خوب کہا گیا ، یہ بات بنیادی طور پر تمام زبانوں کے بارے میں درست ہے ۔ آج کسی یونانی کے لئے قدیم یونانی کی تفہیم ذرا مشکل کام ہے اسی طرح کسی انگریز کے لئے قدیم انگریزی کا سمجھنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں ، دکنی اردو کے نثری اور شعری سرمائے کو سمجھنے کے لئے مطالعہ اور لسانی تربیت کی ضرورت ہوگی ۔ خود شمالی ہند میں اردو کتنی منزلوں سے گزری ہے ، یہ تبدیلیاں الفاظ محاوروں ، قواعد اور جملوں کی ساخت — ہر سطح پر نظر آتی ہیں ۔ میر امّن نے " رنڈی " کا لفظ عام عورت کے لئے استعمال کیا ہے ۔ غالبؔ کے عہد تک " انتظار کھینچنا " ہماری زبان کا محاورہ رہا ہے ۔ " کبھو " " ٹک " " کسو " نے اپنی شکلیں تبدیل کر لیں " آتیاں " " جاتیاں " ، " آئیاں " اور " جائیاں " سے افعال کی صورت حال کا اندازہ کیا جا سکتا ہے (یہ بات بھی لسانی اور تنقیدی طور پہ قابلِ مطالعہ ہے کہ افعال کی اِن قدیم شکلوں کا احیا ہمارے نئے شاعر کر رہے ہیں)

زبان صرف تاریخی تبدیلیوں سے ہی متاثر نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بھی ایک پیچیدہ اور مبہم چیز ہے ۔ اکثر الفاظ ایک سے زیادہ معانی رکھتے ہیں ۔ کیونکہ یا تو وہ مختلف چیزوں کا اظہار کرتے ہیں ، یا انھیں مختلف انداز سے استعمال کیا جاتا ہے ۔ مثال کے طور پر کبھی تشبیہہ کے جز کی حیثیت سے ، کبھی استعارے کے طور پر اور کبھی طنزاً ۔ بیوقوف آدمی کو طنزاً " عقلمند " کہا جاتا ہے ۔ عربی میں اندھے کو بصیر کہتے ہیں ۔ اس طرح یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ " ہم یہ فیصلہ کیسے کریں کہ کون سے مخصوص یا مختلف معانی کا اظہار کسی ادب پارے کے الفاظ کے ذریعہ کیا گیا ہے " — ادب اور بالخصوص شاعری میں استعارے کی اہمیت مسلّم ہے اور استعارے میں کبھی ایک سے زیادہ ایسے تلازمے موجود ہوتے ہیں جو معانی کو وسعت دیتے ہیں ۔ اس کے علاوہ ایک لفظ یا فقرے یا مصرعا میں کئی ایسے مختلف معانی کا اظہار کیا جا سکتا ہے جو ایک دوسرے کی ضد ہوں ۔

اردو زبان دنیا کی ان چند زبانوں میں سے ہے جن میں استعارے کا استعمال اہم ادبی مسائل پیدا کرتا ہے ۔ اسی طرح اردو میں مرادفات کی بھی کثرت ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں کئی چیزوں اور خیالوں کی ادائیگی کے لئے عربی ، فارسی اور ہندی کے الفاظ مستعمل ہیں (ایک ہی چیز یا خیال کے لئے تینوں زبانوں کے لفظ) عموماً عربی الفاظ میں زیادہ شکوہ ، فارسی الفاظ میں زیادہ رمزیت اور ہندی الفاظ میں موسیقی اور سبک انداز ملتا ہے ۔ "آسمان" یا "فلک" کے الفاظ کے ساتھ ہی ذہن میں گردش اور انسان دشمنی کی ساری روایات رقص کرنے لگتی ہیں ، لیکن "آکاش" کا لفظ جیسے اپنے ساتھ تاروں کی بارات لے کر آتا ہے ۔ لفظ "عظیم" سچ مچ اپنے دامن میں عظمت رکھتا ہے ۔ لیکن لفظ "بڑا" نسبتاً ہلکا ہے ۔ بعض مرادفات کے سلسلے میں سیاق وسباق اور گردوپیش کے الفاظ کے صوتی اثرات کو بھی دخل ہوتا ہے ۔

۱ ۔ ع کھا کھا کے "اوس" اور بھی سبزہ ہرا ہوا

۲ ۔ ع "شبنم" نے بھر دئیے تھے کٹورے گلاب کے

الفاظ کی معنوی سطحیں درجے اور رنگ بدلتے رہتے ہیں ۔ اس سے ہماری مراد یہ ہے کہ بازاری زبان کے بعض الفاظ وقت گزرنے کے ساتھ مستند زبان کا حصہ بن جاتے ہیں ، اسی طرح ماضی کے بہت سے الفاظ کا تہذیبی و تمدنی پہلو اور تراش خراش محض تصنع اور بناوٹ معلوم ہونے لگتی ہے ۔ آج سے ایک صدی پہلے "اباحضور" اور "امی حضور" جیسے القاب و آداب زبان کے بازار میں ثقافت کے سکوں کا درجہ رکھتے تھے ۔ لیکن آج کی نسل کے کانوں کو ان ترکیبوں میں عہدِ جاگیرداری کی آواز سنائی دیتی ہے ۔ کبھی حالات ، الفاظ اور زندگی کے باہمی رشتے اور ذہنی تلازمے اس درجہ بدل جاتے ہیں کہ ان کی شدت لغوی معانی پر غالب آجاتی ہے ۔ انگریزی لفظ VILLAIN (جو ہماری زبان میں بھی مروج ہے) کے معنی کبھی کھیت میں کام کرنے والے نوکر کے تھے ۔ اردو میں کتنے ہی الفاظ اس لسانی انقلاب کے داستان سرا یا نوحہ گر ہیں ۔ "خلیفہ" اپنی مسند سے گر کر حجام کی کسوت میں چھپ گیا ۔ یہی حال "صلواتیں" ، "گوبر گنیش" اور "حضرت" جیسے الفاظ کا ہوا ۔

"یہ بات قطعیت سے کیسے معلوم ہو کہ کسی ادب پارے میں الفاظ سچ مچ کن معانی کے اظہار کے لئے استعمال کئے گئے ہیں ؟"

اس مشکل سوال کے دو متضاد جواب اکثر دیے جاتے ہیں ۔ پہلا جواب تو یہ ہے کہ یہ بات صرف مصنف ہی جانتا ہے اور دوسرا جواب یہ ہے کہ ہر قاری کو معانی کا تعین اپنے لئے خود کرنا چاہیئے ۔ نظری طور پر تو یہ دونوں جواب خاصے معصوم اور معقول نظر آتے ہیں ، مگر حقیقت یہ ہے کہ عملی طور پر یہ زیادہ دور تک ہماری رہنمائی نہیں کرتے بلکہ ہمیں جلتے ہوئے میدانوں میں آبلہ پا چھوڑ جاتے ہیں ۔ پہلی بات تو یہ کہ بھلا اب ہم میر اور غالب کو کہاں سے لائیں کہ ان سے یہ پوچھنے کی نوبت آئے "حضرات ! یہ سب کچھ آپ کیا فرما گئے ہیں ؟" بعض فن کاروں نے اپنے فن پاروں کی وضاحت کی ہے مثلاً غالب اور اقبال کے خطوط ہمیں ان کے تصورِ فن ہی کو نہیں بلکہ ان کے کئی شعروں یا شعری اصطلاحوں اور اشاروں کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں ۔ غالب نے تو اپنے کئی اشعار کی شرح بیان کی ہے ۔ اسی طرح اقبال نے اپنے بنیادی خیالات کو اجاگر کیا ہے اور اپنی شاعرانہ زبان کے باب میں بھی اپنے خطوط میں بحث کی ہے ۔ "شاہین" کی علامت کی وضاحت انھوں نے آل احمد سرور کے نام اپنے ایک خط میں نہایت کامیابی کے ساتھ کی ہے لیکن یہ وضاحتیں غالب و اقبال کی شاعری کے چند محدود پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں ۔ اس کے علاوہ ان وضاحتوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں کیا باتیں تھیں ، وہ اپنے خیال کے مطابق کیا کہہ رہا تھا یا کہنے کی کوشش کر رہا تھا ۔ لیکن ان وضاحتوں کی بنا پر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ وہ اپنی کوشش میں کامیاب ہوا یا نہیں ۔ اگر مصنف ہمارا ہم عصر ہو اور اس سے اس کی تخلیق کے

بارے میں پوچھنا مشکل بھی نہ ہو تو بھی یہ امکان اپنی جگہ ہے کہ وہ اپنی رائے کے اظہار میں تذبذب محسوس کرے، یا ممکن ہے کہ الجھا دینے والے اور متضاد تبصرے پیش کر کے اسے ایک "شیطانی" مسرت حاصل ہو۔

ہمارے پیش نظر سوال کا دوسرا جواب اوپر کی سطروں میں پیش کیا گیا ہے۔ آیئے اُسے دُہرالیں۔ "ہر قاری کو معانی کا تعین اپنے لئے خود کرنا چاہئے۔" اس جواب سے کئی معانی اور کسی ادب پارے کی بے شمار تاویلوں کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ کچھ قاری ایک ادب پارے کے الفاظ کے معانی کا تعین سیاق و سباق کی روشنی میں سنجیدگی کے ساتھ کریں گے۔ ان کی کاوشوں میں الفاظ کے لغوی معانی کو بھی دخل ہوگا اور لفظوں کے اصطلاحی رنگ اور استعارہ صفتی کو بھی۔ بعض پڑھنے والے کسی ادب پارے میں اپنے شخصی عناصر کو بھی شامل کریں گے۔ وہ مصنف کے الفاظ میں اپنے تجربات کا عکس تلاش کریں گے۔ اور پڑھنے والوں کا ایک گروہ ادب پارے کو اپنی غلط تاویلات سے مسخ کر دے گا۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غلط اور صحیح تاویلات اور مطالب کے درمیان فرق کیسے کیا جاسکتا ہے؟

ان حالات میں کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ دونوں روایتی جوابات سے دامن چھڑا کر ہم کسی زیادہ عملی اور واضح طریق کار کو اپنائیں۔ کسی ادبی تخلیق کے نہایت صحیح اور قطعی معنوں کے تعین کی دشواریاں تسلیم۔ لیکن محض ذاتی اور اَدٹ پٹانگ تاویل سے آگے بڑھ کر اس کی معنویت کو صحیح بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش تو کی جاسکتی ہے۔ مثلاً اگر ہم کسی پرانی کتاب کا مطالعہ کر رہے ہیں تو سب سے پہلے ہمیں الفاظ کے وہ معانی معلوم کرنے ہوں گے جو مصنف کے دور میں مروج تھے۔ انگریزی ادب کا ایسا مطالعہ اردو کی نسبت آسان تر ہے کیونکہ نیو انگلش ڈکشنری میں جو تاریخی اصولوں پر مرتب کی گئی ہے، صرف یہی نہیں بتایا گیا ہے کہ الفاظ کب سے انگریزی میں استعمال ہو رہے ہیں۔ بلکہ معنوی تبدیلیوں اور مآخذ کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ ترقی اردو بورڈ نے ایک جامع اردو لغت کا منصوبہ انھیں بنیادوں پر تیار کیا ہے۔ اس لغت پر خاصا کام ہو چکا ہے اور بعض حصے نمونے کے طور پر شائع بھی ہو چکے ہیں، لیکن مکمل لغت کی تیاری اور اشاعت کے لئے خاصا عرصہ چاہئے۔ الفاظ کے تاریخی معانی کا جاننا بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

اس کے علاوہ ہم سیاق و سباق کے مطابق ایک ہی لفظ کے مختلف معانی کے درمیان تمیز کرسکتے ہیں۔

"عرصۂ حیات میں تگ و دو کے مواقع کی کمی نہیں"

ع "کھینچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا"

پہلی مثال میں "عرصہ" کے معنی واضح طور پر میدان کے ہیں اور دوسری مثال میں "عرصہ" وقت کے عنصر کو پیش کرتا ہے

"اس کا مزاج بہت نرم ہے"

"میرے لئے نرم روٹی لانا"

سہ "ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم
رزم حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن" (اقبال)

"ہوا نرم نرم بہہ رہی تھی" (میر امن)

اوپر کی مثالوں میں "نرم" کا لفظ مختلف سیاق و سباق میں مختلف معانی کے لئے استعمال ہوا ہے اور مختلف تجربات کو پیش کرتا ہے۔ نرم روٹی .... اس لفظ کے بنیادی معنی اور نہایت عام مشاہدہ یا تجربہ کا بیان ہے۔ مزاج کے باب میں نرم

کے لفظ میں استعارہ کا پہلو ہے ۔ اقبال کے شعر میں نرم کا لفظ مزاج اور کردار کی کیفیت کو تشبیہ کے روپ میں پیش کرتا ہے میرامن کے فقرے میں استعارے سے قطعِ نظر یہ لفظ اپنی تکرار کے ساتھ ان کے مشاہدہ کا حصہ بن کر ایک انوکھے اظہار کے طور پر ابھرتا ہے ۔ تمام مثالوں میں " نرم " میں بنیادی تصور کے اشتراک کے باوجود اختلاف اور تنوع کے پہلو موجود ہیں ۔

اس حقیقت کے پیش نظر کہ ادب ایک زبانی آرٹ ہے ۔ متن کے بارے میں ایک اہم مسئلہ پیدا ہوتا ہے، خاص طور پر قدیم ادب پاروں کے سلسلے میں یہ مسئلہ خاصا سنگین ہے ۔ یہ تعین بہت مشکل ہو جاتا ہے کہ متن مصنف سے ناشر تک اور ناشر سے قاری تک بغیر بڑی تبدیلیوں کے منتقل ہو سکا ہے یا نہیں ۔

اردو ایک نئی زبان ہونے کی وجہ سے زبانی ادب کا بڑا ذخیرہ نہیں رکھتی، لیکن اس مسئلہ سے ہم بھی اپنا دامن نہیں بچا سکتے ۔ آغا حشر چھاپہ خانے کے دور کے مصنف ہیں ۔ بیسویں صدی کے اس ڈرامہ نگار کے ڈراموں کے مستند نسخے بھی مرتب نہیں کئے جا سکے ——————— وجہ یہ ہے کہ آغا حشر اپنے ڈراموں کی طباعت سے بے نیاز رہے اور ان کے مختلف اداکاروں کے یاد کردہ مکالموں کی ترتیب میں بڑا فرق ہے (ان اداکاروں کی اکثریت اللہ کو پیاری ہو چکی ہے) جو ناقص اڈیشن شائع ہوئے ہیں ان پر تکیہ کرنے کا مطلب غلطیوں کو برقرار رکھنا ہے ۔ اسی طرح مختلف تحریکوں (بالخصوص سیاسی تحریکیں) کے دوران ایسا ادب ، خاص طور پر شعری ادب وجود میں آیا ہے ، جسے بعد میں لکھا گیا یا مختلف لکھنے والوں کے متن میں اختلاف ہے ، مثلاً تحریکِ خلافت سے متعلق نظمیں آیئے اب اس مسئلہ کا قدرے تفصیل سے جائزہ لیں ۔

قدیم مخطوطات کے سلسلہ میں بعض اور الجھنیں سامنے آتی ہیں ۔ بعض شعرا کے کلام کے مختلف نسخوں میں الحاقی کلام شامل ہو گیا ہے ، یا کسی شاعر کا کلام دوسرے شاعر کے کلام کا حصّہ بن گیا ہے ۔ قائم چاند پوری کی شاعری کا ایک خاصا بڑا حصہ مروجہ کلیاتِ سودا میں شامل ہے ۔ جس کا سبب بعض مخطوطے ہیں ۔

مذکورۂ بالا اور دوسرے مختلف اسباب کی بنا پر کسی مخطوط یا کتاب کی تاریخ پیچیدہ اور الجھا دینے والی ہو سکتی ہے ، یہ عین ممکن ہے کہ مسودہ کسی ادب پارے کی تخلیق کے عرصہ بعد قلم بند کیا گیا ہو ۔ اور وہ مسودہ نامکمل یا ناقابلِ اعتماد ہو مثال کے طور پر BEOWULF (جو ساتویں صدی عیسوی کے نصف آخر یا آٹھویں صدی کے نصف اول کی ایک زبانی نظم خیال کی جاتی ہے) کا صرف ایک مخطوطہ محفوظ رہا ہے جو دسویں صدی عیسوی کے ایک مخطوطہ نگار سے منسوب کیا جاتا ہے اور یہ مخطوطہ بھی سترھویں صدی عیسوی میں دریافت کیا گیا ۔ اس واحد مخطوطہ کے صفحات بھی آتش زدگی کے نشانات اور بری جلد بندی کی وجہ سے ناقص ہیں ۔ اس کے برعکس کینٹربری ٹیلز کے مخطوطات کی تعداد خود ایک مسئلہ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس کے بیاسی[۸۲] معلوم مخطوطوں میں سے اٹھاون نسبتاً مکمل ہیں ۔ ان میں سے بعض مخطوطات دوسرے مخطوطات کی بنا پر لکھے گئے ہیں (یعنی ایک مخطوطہ دوسرے کی نقل ہے) اس طرح ان کے رشتہ کو قائم کرنے اور سمجھنے کے لئے شجرے بنانے پڑے ۔ اردو کی بعض کتابوں کے مخطوطات ایسے ہی مسائل پیش کرتے ہیں مثلاً دیوان زادہ (حاتم) کے جو مخطوطے لندن اور رامپور میں ہیں اُن میں فرق ہے اور لندن کے مخطوطہ پر تکیہ کرنے کی وجہ سے ڈاکٹر زور مرحوم نے سرگزشتِ حاتم میں بعض غلط نتائج اخذ کئے ۔

شائع شدہ متن کی دقتیں اور مسائل بھی مخطوطات سے کم نہیں ۔ آغا حشر کی مثال ابھی پیش کی گئی ۔ یہ بات آغا حشر کے دوسرے پیش رو اور ہم عصر ڈرامہ نویسوں کے متعلق بھی درست ہے ۔ انگریزی ادب میں عہد الزبیتھ کا ڈرامہ بھی اسی صورتِ حال

کا شکار ہے کیونکہ اس عہد کے بڑے ڈرامہ نگاروں میں سے بیشتر کو اپنے فن پاروں کی اشاعت سے کوئی دلچسپی نہیں تھی ۔ مارلو کے ڈاکٹر فاسٹس کا پہلا اڈیشن ۱۶۰۴ء میں شائع ہوا ۔ ایک مختلف اڈیشن ۱۶۱۶ء میں طباعت پذیر ہوا جس میں کئی اضافے بھی ہیں ۔ محققین کا تحقیقی قیاس یہ ہے کہ یہ ڈرامہ ۱۵۸۸ — ۸۹ء میں لکھا گیا اور مارلو کا انتقال ۱۵۹۳ء میں ہوا ۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ دونوں نسخے کس حد تک قابلِ اعتماد ہیں دونوں اڈیشن صرف تاریخ تصنیف کے کئی سال بعد شائع نہیں ہوئے بلکہ ان کی اشاعت کے درمیان بھی کئی برسوں کا وقفہ ہے ۔ میرامن کی باغ و بہار کے جو اڈیشن انیسویں صدی کے نصف اول میں شائع ہوئے ان میں متن کے اختلافات کی کمی نہیں ۔ ستم تو یہ ہے کہ باغ و بہار کی اشاعت کے پچاس سال کے اندر اندر اس کی عبارت میں مرتبین نے تبدیلیاں کریں ۔ دیوانِ غالب (اردو) کی اشاعت کی تاریخ بھی ایسے کئی مسائل کی نشاندہی کرتی ہے ۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتاب کی اشاعت کے مراحل میں مصنف کے مشورے ، فیصلے اور نگرانی شامل ہو ، لیکن اس کے باوجود متن کے سلسلہ میں اہم مسائل پیدا ہو جائیں ۔ نظر ثانی کا مسئلہ اس سلسلہ میں اہمیت رکھتا ہے ۔ اگر اولین اشاعت (اڈیشن) اور نظر ثانی شدہ اشاعت کے درمیان ایک طویل وقفہ حائل ہو تو کس اشاعت کو تنقید کے لئے اور نئی اشاعتوں کی بنیاد بننے کے لئے منتخب کیا جائے ؟ ہنری جیمس کی مشہور تخلیق پورٹریٹ آف اے لیڈی (PORTRAIT OF A-LADY) — پہلی بار ۱۸۸۱ء میں شائع ہوئی ، لیکن جیمس نے ۱۹۰۸ء کے نیویارک اڈیشن میں کئی اضافے کئے ، بالخصوص یادگار اور گہرے استعاروں کا اضافہ ۔ ہم کس متن کو پڑھیں ؟ ۔ ورڈز ورتھ کا پری لیوڈ (PRE LUDE) ۱۸۰۵ء کے ایک مسودہ اور ۱۸۵۰ء کی اضافہ شدہ اشاعت کی شکل میں محفوظ ہے ۔ بیشتر مرتبین ۱۸۵۰ء کے نسخہ پر اپنے اڈیشنوں کے متن کی بنیاد رکھتے ہیں ، لیکن محققوں کی رائے میں ۱۸۰۵ء کا مسودہ زیادہ واضح اور صاف ہے اور ان کے خیال میں اسی کو بنیادی متن کے طور پر استعمال کرنا چاہیئے ۔

بعض دوسرے مسائل ، عوامی یا سرکاری دباؤ اور رائے عامہ کے تحت بھی پیدا ہو سکتے ہیں ۔ کئی سنجیدہ کتابیں جنھیں اب قبول عام حاصل ہے سیاسی یا مذہبی خیالات یا اخلاقی بنیادوں پر احتساب (سنسر شپ) کے مرحلے سے گزری ہیں ۔ ڈپٹی نذیر احمد کی کتاب امہات الامہ کے نسخے دلی کی سڑکوں پر نذرِ آتش کئے گئے ۔ روسو کی امیل (EMILE) جو تعلیمی فلسفہ پر اس کی عظیم کتاب ہے ۔ پیرس کے آرچ بشپ کی مذمت کی بنا پر سرکاری طور پر جلائی گئی ۔ شیلی کی نظم کوئین میب (QUEEN MAB) کی اشاعت کو ایک عدالتی فیصلہ نے ممنوع قرار دیا تھا ۔ حالانکہ یہ نظم انسانی کرب اور اس پر فتح پانے کے ذرائع کے بارے میں ایک فلسفیانہ کاوش ہے ۔ جیمس جوائس کی یولی سس (جو ڈبلن کی "جدید زندگی" کی تصویر ہے) کو داخلہ اور اشاعت امریکہ میں (۱۹۲۲ء سے ۱۹۳۳ء) تک غیر قانونی رہا ۔ جب ایک خصوصی عدالتی فیصلہ نے ابتدائی قانونی فیصلے کو منسوخ کر کے اسے فحاشی کے الزام سے بری کر دیا ۔ قطعی امتناع سے زیادہ مسائل کسی کتاب کے منتخب حصوں کی اشاعت سے پیدا ہو سکتے ہیں ۔ کیونکہ ایسے اڈیشنوں سے قاری کو اس بات کا علم نہیں ہو سکتا کہ اصل تخلیق میں سے کیا کچھ حذف کیا گیا اور کتنا حصہ باقی بچا ۔ مدتوں تک ڈی ۔ ایچ لارنس کی لیڈی چیٹرلیز لور (LADY CHATTERLEY'S-LOVER) کے تلخیص شدہ اڈیشن شائع ہوتے رہے اور آخر کار ۱۹۵۹ء میں ایک عدالتی فیصلہ کے بعد ناشرین اسے مکمل طور پر شائع کرنے کے قابل ہوئے ۔ انتہا یہ ہے کہ شیکسپیئر بھی اس بیداد سے نہ بچ سکے ۔ انیسویں صدی کے ادبی مرتب ڈاکٹر تھامس بوڈلر

(THOMAS BOWDLER) نے بڑی باقاعدگی کے ساتھ شیکسپیر کی ان سطور کو حذف کر دیا جو اس کے نزدیک قابلِ اعتراض تھیں ان صاحب نے یہ فریضہ اس حد تک انجام دیا کہ ان کے نام نامی سے ایک اصطلاح وجود میں آئی یعنی TO BOWDLERIZE اس کے معانی ہیں "کسی کتاب سے قابلِ اعتراض حصّوں کو حذف کرنا۔"

ان مثالوں سے اس بات کی نشان دہی ہوتی ہے کہ کئی صورتوں میں ایک مستند متن کا تعین ایک مشکل اور نازک کام ہے کسی کلاسیکی کتاب کے مرتب کو تمام موجود مخطوطوں یا اڈیشنوں یا دونوں کو سامنے رکھ کر نہایت صبر کے ساتھ ان کا تقابلی مطالعہ کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس بات کا فیصلہ کر سکے کہ کون سے اڈیشن یا مخطوطے کسی اولین اڈیشن یا مخطوطے کی محض "شاخیں" ہیں اور کون سے نسخے مختلف ہیں اور ان سب نسخوں میں سے وہ کس نسخے کو اپنے اڈیشن کی بنیاد بنائے؛ اور اگر مصنف نے ہر اشاعت کے ساتھ کتاب پر نظر ثانی کی ہے تو کس اڈیشن کو قبول کیا جائے؛ نظری طور پر ایسی صورت میں فیصلہ کتاب کے آخری اڈیشن یعنی آخری شکل کے حق میں دیا جاتا ہے۔ اسی بنا پر ہنری جیمس کے نیو یارک اڈیشن کو ترجیح دی جاتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی صورت حال اتنی پیچیدہ ہوتی ہے (جیسے مارلو کے ڈاکٹر فاسٹس کے سلسلہ میں) کہ مرتب کو کوئی خاص فیصلہ خود کرنا پڑتا ہے، یا مختلف مخطوطوں اور اڈیشنوں پر مبنی متن کی تیاری ناگزیر ہو جاتی ہے۔

مرتب کا کام یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ اسے املا میں بھی یکسانیت پیدا کرنی پڑتی ہے۔ کبھی کبھی تو اسے اس سلسلے میں کتاب کو اپنے قارئین کے لئے قابل قبول بنانے کے لئے کچھ اہم فیصلے کرنے پڑتے ہیں، مثلاً پیراگراف کا تصور اور دوسری تحریری علامتیں (واوین، قوسین وغیرہ) اردو کے لئے نئی ہیں۔ ہماری کلاسیکی کتابوں میں مسلسل عبارت پیراگرافوں کے بغیر ملتی ہے۔ پیراگراف یا ذیلی سرخیاں مرتب کو خود قائم کرنی پڑتی ہیں۔ اس کے علاوہ اگر مرتب کو اپنے مخطوطہ میں غلط، غیر واضح مٹے ہوئے یا ایسے الفاظ اور ٹکڑے ملیں جنہیں دو طرح پڑھا جا سکتا ہو تو اسے ایسے حصّوں کی تصحیح کرنی ہوگی اور کبھی کبھی تو اپنے علمی قیاس سے اسے یہ فیصلہ بھی کرنا ہوگا کہ مٹا ہوا یا غیر واضح لفظ عبارت کے سیاق و سباق اور تصنیف کے تاریخی پس منظر میں کیا ہو سکتا ہے یا مصنف کا منشا کیا ہے؛ سر سید احمد خاں تاریخ فیروز شاہی کو مرتب کرتے ہوئے ان دشوار گھاٹیوں سے گزرے۔ ہمارے عہد میں محمود خاں شیرانی، مولوی عبدالحق اور امتیاز علی خاں عرشی کے نام اس سلسلے میں مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔

تنقیدی شعور رکھنے والے قاری کی حیثیت سے ہمیں اس حقیقت سے باخبر رہنا چاہئے کہ شائع شدہ متن غلطیوں سے بالاتر نہیں ہوتا۔ خاص طور پر کلاسیکی کتابوں کے تمام ایڈیشن یکساں محنت اور عالمانہ احتیاط کے ساتھ مرتب نہیں کئے جاتے اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ متن کی صحت کے تعین کے لئے یقینی اور سیدھے سادے اصول موجود نہیں ہیں۔

(۲)

اب ہم ادب کی اس تعریف کی طرف لوٹتے ہیں جو اس بحث کے آغاز میں پیش کی گئی ہے۔ "ادب الفاظ کا فن ہے" یہ تعریف ایک اور بنیادی مسئلہ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے، وہ یہ کہ "ادب کس مفہوم میں فن ہے"؛ "دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ ادب کی وہ کون سی بنیادی خصوصیت یا خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اسے فن قرار دیا جائے۔ عہد قدیم سے اب تک اس سوال کے کئی جواب دئے گئے ہیں جن میں سے ہم تین اہم روایتی جوابات (تشریحات اور توجیہات) پر غور

کریں گے ۔ ان میں سے ہر تشریح ، جیسا کہ ایم ۔ ایچ ۔ ابریمز (ABRAMS) نے دی میرر اینڈ دی لیمپ (THE MIRROR AND THE LAMP) میں کہا ہے ، ادب کی وضاحت کسی ایسی چیز کے رشتہ اور تعلق سے کرتی ہے جو ادب سے باہر اپنا خارجی وجود رکھتی ہے ۔

غالباً ادب کو فن قرار دینے کی سب سے قدیم تشریح اسے نقالی کی ایک شکل قرار دیتا ہے ۔ یہ نظریہ ادب کو زندگی سے ہم رشتہ کر کے ادب کی تعریف پیش کرتا ہے ۔ اس کے مطابق ادب لفظوں کے ذریعے زندگی کے تجربوں کی ترجمانی یا تخلیق نو کا نام ہے ۔ جس طرح مصوری خطوط اور رنگوں کے ذریعہ زندگی کی مختلف شکلوں یا منظروں کو ایک نئی تخلیق کے طور پر پیش کرتی ہے ۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ سوفوکلس کا فن پارہ اوڈی پس (OEDIPUS) ایک مغرور اور طاقتور آدمی کی ذہنی کشمکش کی "نقل" پیش کرتا ہے ۔ (اس کو فنی طور پر ہمارے لئے "تخلیق" کرتا ہے) جو رفتہ رفتہ اس بھیانک حقیقت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ غیر ارادی طور پر اپنے باپ کو قتل کرنے اور اپنی ماں سے شادی کرنے کے جرم کا مرتکب ہوا ہے ۔ نذیر احمد کا ابن الوقت اور فسانۂ مبتلا ، میرزا ہادی رسوا کا ناول امراؤ جان ادا اور میرزا سعید کا ناول خواب ہستی ۔ یہ سب فن پارے اپنے حدود اور موضوعات کے مطابق انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے آغاز کے مسلم معاشرہ اور خاص طور پر متوسط طبقہ کی زندگی کی "نقلیں" پیش کرتے ہیں یا دوسرے الفاظ میں اس زندگی کی فنی تخلیق ہمیں ان کارناموں میں ملتی ہے ۔

تاریخی طور پر "فن نقالی ہے" کا نظریہ افلاطون اور ارسطو سے تعلق رکھتا ہے ۔ افلاطون نے یہ نظریہ اپنی جمہوریہ (REPUBLIC) میں ادب اور مصوری کا ذکر کرتے ہوئے تحقیر کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ کیونکہ یہ "نقلیں" "حقیقت" سے دور ہیں ۔ ان کے اور حقیقت کے درمیان دوہرے پردے حائل ہیں ۔ حقیقت افلاطون کے نزدیک ایک آدرش جوہر اور مجرد چیز ہے ۔ وہ وحدت جو کثرت کے پیچھے جلوہ گر ہے ۔ وہ روشنی جس کے صرف سائے انسان کو ایک اس غار میں نظر آتے ہیں ۔ اس دنیا کی ہر چیز اور انسانوں کی بنائی ہوئی چیزیں (کرسی اور پلنگ تک) محض نقل ہیں اور یوں حقیقت سے دور ہیں ۔ اس طرح فنون ، جنہیں افلاطون انسان کی بنائی ہوئی چیزوں کی نقل سمجھتا تھا ، "نقل کی نقل" ٹھہرے
ارسطو کے یہاں "نقل" یا نقالی" کا منفی تصور نہیں ہے وہ اس دنیا کو کسی اور دنیا کا عکس نہیں سمجھتا تھا ۔ یہ ارسطو اور افلاطون کے درمیان ایک اہم فکری اختلاف ہے ۔ اس کے علاوہ ارسطو نے نقالی کی جبلت کو ایک اہم انسانی جبلت قرار دیا ہے ایک ایسی جبلت جو انسان کو درندوں سے ممتاز کرتی ہے ۔ جب ارسطو نے بوطیقا کے آغاز میں رزمیہ شاعری ، المیہ ، طربیہ اور غنائی شاعری کو بلکہ موسیقی کو بھی نقل کے ذرائع قرار دیا تو اس کی مراد محض کسی چیز کی پیش کش تھی ، یا زیادہ مثبت اصطلاحوں میں "زندگی کی ترجمانی" اور فن کے سانچے میں زندگی کی تخلیق نو" بعد کے ادوار میں اسی مثبت مفہوم کو قبول کیا گیا ۔ سر فلپ سڈنی نے اسی بنیاد پر شاعری کے لئے اعتذار (APOLOGY FOR POETRY) میں شاعری کے لئے "بولتی ہوئی تصویر" (SPEAKING PICTURE) کا استعارہ استعمال کیا ، لیکن یہ استعارہ شاعری کو مصوری کے مماثل قرار دیتا ہے ، اس بنا پر "آئینہ" کا استعارہ زیادہ مروج ہو گیا ۔ ہیملٹ نے جب اداکاروں کو یہ ہدایت کی کہ ان کے فن کو فطرت کا آئینہ دکھانا چاہئے تو اس کے ذہن میں نقالی کا یہی مثبت تصور تھا ۔ ڈاکٹر جانسن نے اپنے مشہور شیکسپیئر کا دیباچہ (PREFACE TO SHAKESPEARE) میں بھی یہی تصور ان لفظوں میں پیش کیا ہے کہ یہ عظیم ڈرامہ نویس

اپنے پڑھنے والوں کو آداب حیات اور زندگی کا ایک سچا آئینہ[۲] دکھاتا ہے ۔ یعنی ایسا آئینہ جس کے عکس حقیقت بکنار ہیں ۔

ادب کی نوعیت کے بارے میں اس نظریہ کی قدر و قیمت کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں یہ بات تسلیم کرنی ہوگی کہ اس نظریہ میں ادب کے بارے میں دو اہم نکات پیش کئے گئے ہیں ۔ پہلی بات تو یہ کہ اس نظریے کے مطابق ادب زندگی کی نقل پیش کرتا ہے ، یا یوں کہئے کہ زندگی کی عکاسی کرتا ہے ۔ دوسرے لفظوں میں جیتے جاگتے انسانوں کے رنگا رنگ اور متنوع تجربات ادب کا مواد اور موضوع ہیں ۔ اس بات کی صداقت سے کوئی انکار نہیں کرے گا ۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ بات کہتے ہوئے ہم خود ادب کے بارے میں کچھ نہیں کہتے ، کیونکہ اس بیان میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے کہ مواد میں کیا تبدیلیاں ہوتی ہیں اور کوئی موضوع ادب پارہ بنتے ہوئے کن مرحلوں سے گذرتا ہے ۔ زندگی کا کوئی تجربہ جب کسی نظم ، ڈرامہ یا ناول کا حصہ بن جاتا ہے تو اس کی حیثیت خام مواد کی ہو جاتی ہے ۔

اس اعتراض سے قطع نظر " زندگی " کی اصطلاح کا ابہام ایک بڑی مشکل کا باعث ہے ، کیونکہ زندگی کی تعبیر کتنے ہی طریقوں سے ممکن ہے ۔ ہیملٹ نے کہا کہ نقالی " فطرت " کی کرنی ہے ۔ اور یہ ایک ایسی وسیع اصطلاح ہے کہ اس میں چاروں طرف بکھرے ہوئے متنوع مناظر ہی نہیں سما جاتے بلکہ انسانی فطرت اور یہ پوری کائنات بھی اس اصطلاح کے دامن میں سمٹ آتی ہے ۔ ڈاکٹر جانسن نے " آداب " کا ذکر کر کے سماجی برتاؤ کو بھی شامل کر دیا ۔ لیکن " زندگی " کی یہی وہ توجیہات نہیں ہیں جو تمام پہلوؤں کا احاطہ کریں ، بنیادی طور پر مختلف زمانوں میں زندگی کو سمجھنے کے لئے دو مختلف طریقہائے کار و فکر سے کام لیا گیا ہے ۔ ایک انداز فکر تو یہ ہے کہ زندگی ان مخصوص اور متنوع تجربات کا نام ہے جن سے انسان کا وجود عبارت ہے ، یعنی روز مرہ زندگی کے واقعات ۔ مثلاً کسی شکاری کے بارے میں ہمارا یہ کہنا کہ " وہ کیسی پُرخطر زندگی گذارتا ہے " اسی پہلو کی تفسیر ہے ۔ دوسرا انداز فکر یہ ہے کہ زندگی کی اصطلاح انسانی زندگی کے عام اور قائم رہنے والے پہلوؤں کے لئے زیادہ وسعت سے استعمال کی جائے ۔ مثلاً ہم اپنے کندھوں کو سکیڑتے ہوئے کسی واقعہ پر یوں تبصرہ کریں ۔ " بہر حال یہ زندگی ہے " خواجہ میر درد نے زندگی کے انہیں معنوں کو سامنے رکھتے ہوئے کہا ؎

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

اس صورت میں یہ بات بالکل واضح نہیں ہے کہ کس مفہوم کے پیش نظر ادب کو زندگی کی نقالی کرنی چاہئے ۔

نظریۂ نقالی سے دوسرا اہم نکتہ جو سامنے آتا ہے یہ ہے کہ زندگی کی نقل ، نئی توجیہہ یا ترجمانی اور (فن کے پیمانوں کے مطابق) از سر نو تخلیق کے مفہوم میں کی جاتی ہے ۔ یہاں زور اس بات پر ہے کہ زندگی کی نقل کس طرح کی جاتی ہے " زندگی کے پیکر کو فن میں ڈھالنے کے لئے کون سے پیمانے چنے جائیں گے ؟ " اور " انسان کے تجربات کو منعکس کرنے کے لئے کس قسم کا آئینہ استعمال کیا جائے گا ؟ " ــــ یہ اہم سوالات ہیں ۔ اور یہ نقطۂ نظر ہمیں ادب کے بارے میں ایک نہایت بنیادی حقیقت تک پہنچا دیتا ہے یعنی خام مواد کو ادب پارے میں نئی صورت دی جاتی ہے اور کبھی تو اس خام مواد کی صورت

"HOLD AS 'TWERE THE MIRROR UPTO NATURE (III ii)

"HOLDS UPTO HIS READERS A FAITHFUL MIRROR OF MANNERS AND OF LIFE"

ہی بدل دی جاتی ہے اور اسے فن کے سانچوں میں ڈال کر ایک نیا روپ عطا کیا جاتا ہے ۔

لیکن اس گفتگو سے بھی یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ ایسی نقالی کے عناصر کیا ہیں، کیونکہ اہم تر بات یہ ہے کہ کوئی شخص "زندگی" کے بارے میں کیا تصورات رکھتا ہے ۔ اگر "زندگی" سے ہماری مراد روز مرہ کی زندگی کے تجربات ہیں تو امکان اسی بات کا ہے کہ یہ نقالی بڑی حد تک اصل کے مطابق ہوگی ۔ یہ نقالی کیمرے کی نقالی کی طرح ہوگی جو عام چیزوں کی نقل تفصیلات و جزئیات کے ساتھ پیش کرتا ہے اس نقل کو انگریزی اصطلاح میں SLICE OF LIFE کہہ لیجئے ۔ (یعنی زندگی کا ایک ٹکڑا جو فن کی مدد سے ایک اکائی کی طرح پیش کر دیا جائے) لیکن اگر ہم زندگی سے مراد انسانی وجود کے عمومی اور قائم رہنے والے پہلو لیتے ہیں تو غالباً ہمیں صرف اس بات سے دلچسپی نہیں ہے کہ زندگی کیسی ہے، بلکہ ہمیں زیادہ دلچسپی اس بات سے ہے کہ زندگی کو کیسا ہونا چاہئے ؟ اور زندگی کے اس تصور کے تحت نقالی کی دو اور قسمیں ہو سکتی ہیں ۔ پہلی قسم تو نمائندہ اور عمومی (TYPICAL) چیزوں کی شعوری ترجمانی ہے، مثلاً اردو کے جدید ادب میں "مزدور"، "کسان" یا "طوائف" کی جو تصویر کشی ملتی ہے ۔ ان میں سے ہر ایک کے فرائض اور خصوصیات آسانی سے پہچان لی جاتی ہیں اور ان کے بارے میں پیشین گوئی کی جا سکتی ہے ۔ دوسری قسم کی نقالی ایک انتہائی معیاری زندگی کی پیش کش اور ترجمانی ہے، ایسی زندگی اور ایسے کردار جنہیں نصب العین اور آدرش کہا جائے ۔ اس نصب العینی زندگی کی فنی پیش کش (نقالی) میں غیر معمولی شریف النفس یا عظیم کردار پیش کئے جاتے ہیں جو غیر معمولی تجربوں سے دوچار ہوتے ہیں ۔ یونانی المیہ اس نقالی کی مثال ہے اور ارسطو نے اسی کے سلسلہ میں "نقالی" کی اصطلاح پیش کی تھی ۔ نقالی کی ان دونوں قسموں میں جزئیات اور الجھن پیدا کرنے والی تفصیلات سے گریز کیا جاتا ہے تاکہ تجربہ کا وسیع اور واضح خاکہ پیش کیا جا سکے ۔ رلیسیلاس (RASSELAS) میں ڈاکٹر جانسن نے کامیابی کے ساتھ اس نوعیت کی نقالی کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے ۔

> شاعر کا کام افراد کا مطالعہ نہیں بلکہ نوع کا مطالعہ ہے ۔ وہ وسیع مظاہر اور عمومی خصوصیاتِ حیات کو پیش کرتا ہے ۔ وہ ٹیولپ کے پھول کی پنکھڑیاں نہیں گنتا اور نہ جنگل کی ہریالی میں (ہرے) رنگ کے متنوع اور مختلف درجوں (SHADES) کی تفصیل پیش کرتا ہے[1]

چونکہ نظریۂ نقالی کی توجیہہ اتنے مختلف اور متضاد طریقوں سے کی جا سکتی ہے، اس لئے ہمیں یہ بات تسلیم کر لینی چاہئے کہ ادب کی یہ تشریح ہمارے مقصد کے مطابق نہیں، بلکہ بہت زیادہ لچک دار اور ڈھیلی ہے ۔ اور تو اور خود "نقالی" کی اصطلاح بہت خوش آئند نہیں کیونکہ یہ بھی ممکن ہے کہ عہد جدید کے قاری اس کے منفی پہلو کو افلاطون کی طرح اپنالیں اور

---

[1] THE BUSINESS OF A POET IS TO EXAMINE, NOT THE INDNIDUAL, BUT THE SPECIES, TO REMARK GENERAL PROPERTIES AND LARGE APPEARANCES; HE DOES NOT NUMBER THE STREAKS OF THE TULIP, OR DESCRIBE THE DIFFERENT SHADES IN THE VENDURE OF THE FOREST"

ادب کو محض نقل ہی قرار دے دیں ۔ ایک ایسی چیز جو سچی نہیں ہے ، جو خود کوئی حقیقت نہیں ہے ۔ ایسے کئی دور گزرے ہیں۔ جن میں ناولوں اور ڈراموں کو شک اور بے قدری کی نظر سے اس بنا پر دیکھا گیا کہ افسانوی ادب زندگی کے زیادہ سنجیدہ اور زیادہ "حقیقی" پہلوؤں کی طرف سے ہماری توجہ ہٹا دیتا ہے ۔ لیکن آج بہت کم لوگ ادب کے بارے میں اس نقطۂ نظر سے اتفاق کرتے ہیں ۔ اس لئے ایک ایسی اصطلاح سے اپنے دامن کو بچائے رکھنا مناسب ہوگا جو آج کے پڑھنے والوں کے لئے غلط فہمی اور غلط تصورات کا سبب بن سکے ۔

دوسرا روایتی طریقہ عوام (قاری) اور ادب کے باہمی تعلق کی بنا پر ادب کی تعریف پیش کرتا ہے ۔ چونکہ اس طریقہ میں اصل زور ادب کے اس اثر پر دیا جاتا ہے جو پڑھنے والوں ، سننے والوں یا دیکھنے والوں (ڈرامہ) پر مرتب ہوتا ہے اس لئے اس کو اثر اندازی کا نظریہ " کہا جاتا ہے ۔ بعضوں نے اس طریقہ کو " افادیت " یا " عملی اقدار " کے نظریوں سے بھی تعبیر کیا ہے ، کیونکہ ان میں عملی نتائج کو اہمیت حاصل ہے ۔ اس کے علاوہ چونکہ اثر کو بنیادی طور پر جذباتی چیز قرار دیا جاتا ہے اسی لئے بسا اوقات اسے " جذباتی نظریہ " بھی قرار دیا گیا ہے ۔

قارئین یا سامعین کے نفسیاتی تجربہ میں دلچسپی اور اس کا مطالعہ بھی صدیوں پرانا ہے ۔ جب ارسطو نے خصلتِ تنقیح (CATHARSIS) کی تشریح کی تو اس نے اسی نظریہ کو پیش کیا ، اگرچہ ابہام کے ساتھ ۔ تنقیح رحم اور خوف کے اس نکاس کا نام ہے جس سے ایک المیہ کے ناظرین ، ارسطو کے خیال کے مطابق ، دوچار ہوتے تھے ۔ خطابت کے اساتذہ بالخصوص کوئنٹی لین نے بھی اس موضوع میں دلچسپی لی ہے ۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب کا خاص مقصد سامعین میں تحریک پیدا کرنا اور اس جذباتی تحریک کے ذریعہ انھیں مسرت عطا کرنا ہے ۔ اس وقت سے اب تک اثر اندازی اور عملی نتائج سے متعلق کئی نظریئے پیش کئے گئے ہیں ۔ ایک سرے پر وہ انتہا پسند نظریے ہیں جن کے مطابق پڑھنے والا یا دیکھنے والا مکمل طور پر کرداروں اور ان کی تقدیر سے اپنے آپ کو وابستہ کر لیتا ہے اور اس حد تک کہ وہ اپنی شخصیت کا احساس کھو بیٹھتا ہے ۔ دوسرے سرے پر وہ نظریے ہیں جن کے مطابق پڑھنے والے یا دیکھنے والے اور فن پارے کے درمیان ایک طبعی اور جسمانی بُعد ہوتا ہے جس کی بنا پر وہ ہر وقت اس حقیقت سے آشنا رہتا ہے کہ اس کا سابقہ زندگی سے نہیں بلکہ ایک فن پارے سے ہے اس کے علاوہ اس باب میں بھی اکثر بحث کی گئی ہے کہ کیا ادب ایک خالص نفسیاتی اور نتائج کے اعتبار سے اخلاقی تجربہ ہے ؟ ۔ آرس پوئیٹکا (ARS POETICA) میں ہوریس (HORACE) کا یہ جملہ اس بحث کے کلاسیکی فارمولے کا درجہ حاصل کر چکا ہے کہ " شاعر یا تو کچھ سکھاتا ہے یا خوشی عطا کرتا ہے [1] ، اور اپنی بہترین تخلیقات میں شاعر افادہ اور حسن کو یکجا کر دیتے ہیں [2] ۔ بعد کے نقادوں میں سے کچھ نے مسرت محض کے عنصر پر زور دیا ہے اور کچھ نے تعلیم و افادیت کے عنصر پر ، لیکن اکثریت کی رائے یہی ہے کہ ادب ہمیں درس بھی دیتا ہے اور مسرت بھی عطا کرتا ہے اور یہ دونوں عناصر ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں ۔ درس دینے کے لئے ضروری ہے کہ ادب قاری کو مسرت بھی دے ۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عطائے مسرت کے لئے درس دینا

---

[1] AUT PRODESSE VOLUNT AUT DELECTARE POETAE

[2] OMNE TULIT PUNCTUM, QUI MISCUIT UTILE DULCI

یم ہے ۔

اس سے کوئی انکار نہیں کرے گا کہ ادب اپنے قارئین پر اثرات (بسا اوقات گہرے اثرات) مرتب کرتا ہے لیکن للی کے نظریوں کی طرح اثراندازی اور افادیت کے نظریوں پر کئی اعتراضات کئے جا سکتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے قاری یا ناظر کے تجربات کی نوعیت کا اظہار بہت مشکل ہے اور اس بارے میں قطعی نتائج تک پہنچنے کے لئے بہت سے تجربوں اور امتحانوں کی ضرورت پڑے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب (یا کوئی ایک ادب پارہ) جتنے متنوع اور شدید ربات اپنے قارئین کے حضور پیش کر سکتا ہے، کوئی ایک بیان یا تشریح ان کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ ایک ہی ادب پارہ تلف پڑھنے والوں پر مختلف قسم کے نفسیاتی اثرات مرتب کرتا ہے۔ ایک بھولا بھالا اور معصوم طبع قاری کسی بانی کے کرداروں کی صحبت میں اپنی ذات کو بالکل گم کر سکتا ہے لیکن ایک متوازن مزاج اور تربیت یافتہ قاری اثر ول کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو کرداروں سے الگ رکھے گا، یا مختلف اصناف ادب مختلف قسم کے تجربات یش کر سکتے ہیں۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ قاری کسی ڈرامے یا ناول کے کرداروں کے ساتھ اپنے آپ کو غنائی اعری کے موضوع کی نسبت زیادہ ہم آہنگ کرے (جزوی طور پر سہی) اس کے علاوہ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ب ہمیں جو درس دیتا ہے اس کا مفہوم اور اس درس کی نوعیت کیا ہے؟ بہرصورت قاری یا ناظر کے تجربوں کو واضح ور پر بیان کرنے کی کوشش ہمیں ماہر نفسیات کے دائرہ کار میں لے جاتی ہے۔ جو صحیح معنوں میں ادبی نقاد کا میدان ہیں ہے۔

ادب کی نوعیت کو سمجھنے کا تیسرا روایتی نظریہ ادب کو اس کے خالق سے وابستہ کر دیتا ہے۔ یہ نظریہ کسی ادب پارے ایک شاعر، ڈرامہ نویس یا ناول نگار کی تخلیق کی حیثیت سے پرکھتا ہے۔ شاعر اور اس کی تخلیق سے متعلق دو خاص ورات کلاسیکی عہد سے ہم تک منتقل ہوئے ہیں۔ پہلے تصور کے مطابق شاعری الہامی چیز ہے اور شاعر لسان الغیب اور تلمیذِ رحمانی ہے ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

شاعری کی دیوی یا دیویاں یا شاعری کا فرشتہ شاعر کے ذریعہ عالم انسانیت سے ہم کلام ہوتا ہے۔ شاعرانہ تخلیق کے ہنگام شاعر اپنے حواس میں نہیں ہوتا بلکہ افلاطون کے خیال کے مطابق ایک الہامی جنون اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اس نظریہ کے تحت ادب بلند ترین الہامی دانش ہے جو ایک وجدانی کیفیت میں وجود میں آتی ہے۔ شاعر کے بارے ں دوسرا تصور یہ ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایک صناع ہے جو تخلیق کے وقت اور اس کے بعد اپنے کلام کی نوک پلک رست کرتے ہوئے اس بات کا پورا شعور رکھتا ہے کہ وہ کیا کر رہا ہے ؎

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے، کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصّع ساز کا

اس تصور کے مطابق ایک ادبی تخلیق لغوی معنوں میں فن کا نمونہ ہے۔ ایک ایسی "انسان ساختہ" چیز جس پر محنت ی جاتی ہے۔ جسے بدلا جا سکتا ہے اور بہتر بنایا جا سکتا ہے۔ تاریخی طور پر یہ دوسرا نقطۂ نظر سترہویں اور اٹھارہویں

صدی عیسوی میں زیادہ مقبول تھا۔ یہ دور نو کلاسیکیت کا دور ہے۔ پہلے نقطۂ نظر کی ایک تبدیل شدہ شکل رومانیت کے عہد یعنی اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی میں مقبول تھی۔ اس تبدیل شدہ تصور کے مطابق شاعر سچ مچ کسی آسمانی یا الہامی جنون کا مالک تو نہیں ہے لیکن وہ غیر معمولی وجدانی کیفیات کا حامل بننے کی سکت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایسا نابغہ (جینیس) ہے جو اپنے تخیل اور جذبات کے ذریعہ انسان کے بارے میں ایسی صداقتوں کا ادراک اور اظہار کر سکتا ہے۔ جنہیں عام آدمی نہ جان سکتے ہیں اور نہ محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ نظریہ ادب کو اظہار کی ایک شکل قرار دیتا ہے۔ یہاں اظہار سے مراد وہ طریق کار ہے جو شدید جذبات کے نکاس کا سبب بنتا ہے۔ وہ طریق کار جو ایک گڑھے درد" کو "دل کے تاریک تنگنا سے نکال کر انھیں گیت کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔" شاعری کو شدید جذبہ کا بے ساختہ بہاؤ"[ل] کہہ کر ورڈزورتھ نے اسی طریق کار کی وضاحت کی ہے۔ یہی نظریے (جن کا ذکر کیا گیا) "اظہار کے نظریے" کہے جاتے ہیں۔

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ ادب کسی شاعر یا ادیب کی تخلیق ہوتا ہے۔ ذہنی تحریک کے سرچشمے خواہ کچھ ہوں لیکن ادب بہرحال افراد کی تخلیق ہوتا ہے۔ لیکن پہلے دونوں نظریوں کی طرح اس نظریہ پر بھی چند خاص اعتراض کئے جا سکتے ہیں۔ کیا شاعر اور شاعری کے بارے میں جو تصورات پیش کئے گئے ان کو صحیح ثابت کرنے کے لئے ضروری شہادت موجود ہے؟ کیا یہ دونوں تصورات مکمل طور پر تخلیقی طریق کار کا احاطہ کرتے ہیں؟ کیا تخلیقی طریق کار کی دوسری مختلف تاویلیں نہیں کی جا سکتیں۔ جس طرح اثراندازی اور افادیت کے نظریوں میں قارئین یا سامعین کی نفسیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اسی طرح اظہار کے نظریئے شاعر کی نفسیات کو مرکزیت دیتے ہیں۔ ان کی صداقت کے ثبوت کے لئے کبھی تجربے درکار ہوں گے۔ ایک بار ہمیں پھر یہ اعتراف کرنا ہو گا کہ اس طرح ہم ادبی تنقید کے میدان سے نکل کر نفسیات کے میدان میں پہنچ جائیں گے۔

ادب کے تینوں روایتی نظریے اگرچہ ہماری توجہ ادبی تخلیق کی بعض ناقابلِ انکار خصوصیات کی طرف مبذول کراتے ہیں لیکن مجموعی طور پر نامکمل اور غیر تسلی بخش ہیں۔ یہ نظریے ادب کا رشتہ، ادبی تخلیق سے باہر کی کسی اور چیز سے جوڑتے ہیں۔ ادب کے قارئین اور سامعین سے یا اس کے خالق سے۔ اور ہمیں تلاش ایسے نظریہ یا نظریوں کی ہے جو ایک ادبی تخلیق کی ممتاز اور مخصوص خصوصیات کی نشان دہی کر سکیں۔

علاوہ ازیں نظریۂ ادبیت یا ادبی دنیا کا نظریہ اُن نقادوں نے پیش کیا ہے جو ادبیت یا اس مخصوص ادبی دنیا کا ذکر کرتے ہیں جو پڑھنے والوں کو ادب میں ملتی ہے اور جو حقیقت و افسانہ کا امتزاج ہوتی ہے۔ اس سے اس بات پر روشنی پڑتی ہے کہ ایک ادب پارے میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ کیا ہے اور اس میں کیا کچھ ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر ادبی کاوش میں کسی نہ کسی صورت میں اسی دنیا اور زندگی کی عکاسی اور ترجمانی ملتی ہے اور اسی کو اولین نقادوں نے "نقالی" کہا ہے۔ لیکن ہم اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ بہرحال ادبی دنیا حقیقی دنیا، اور ادب پارے میں پیش کردہ زندگی حقیقی زندگی نہیں ہے۔ ناول اور ڈرامہ میں اس مخصوص ادبی دنیا کی بہترین مثالیں ملتی ہیں جو بالکل حقیقی معلوم ہوتے ہوئے بھی حقیقی نہیں ہے۔ ناول اور ڈرامہ کے کردار کسی مخصوص زمانے اور جگہ میں معمولی یا غیر معمولی انسانی تجربوں سے گزرتے ہوئے نظر

ل "THE SPONTANEOUS OVERFLOW OF POWERFUL EMOTIN."

آتے ہیں۔ کبھی کبھی ہمیں یہ بھی محسوس ہو سکتا ہے کہ ہم ان کرداروں کو اچھی طرح جانتے ہیں۔ ان کرداروں کے بارے میں یہ بات خصوصیت سے صادق آتی ہے جو اجتماعی اور قومی زندگی سے چُنے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر انور کے افسانہ صبح کرنا شام کا کی یہ سطریں ملاحظہ ہوں:

> اس وقت ہمارے پرائم منسٹر کا عہدہ ایک ایسے مومن مرد کے ہاتھوں میں تھا جو مُرغی کھانے کو رشوت کھانے سے بہتر سمجھتا تھا اور جو نماز پڑھنے کو پکنک کرنے پر ترجیح دیتا تھا۔ جس کا چہرہ خواجہ خضر کی طرح نورانی اور گلیکسو بے بی کی طرح معصوم تھا۔

کبھی کبھی تو ہم یوں بھی سوچنے لگتے ہیں کہ ناول یا ڈرامہ کے آغاز سے پہلے ان کرداروں نے کس قسم کی زندگی گزاری ہوگی، ہیملٹ نے وٹن برگ (WITTENBERG) میں کن مضامین کا مطالعہ کیا؟ کنگ لیئر کی بیوی کس قسم کی عورت تھی؟ اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ یہ سوالات اتنے ہی مہمل ہیں جس قدر کسی خوبصورت منظر کی تصویر دیکھتے ہوئے یہ سوچنا کہ اس تصویر میں درختوں کے جھنڈ کے پیچھے کیا ہے۔ تو گویا ہم یہ بات منطقی طور پر مان لیتے ہیں کہ یہ کردار زندہ اور حقیقی ہیں۔ یہ کردار جو ہماری اس حقیقی دنیا میں سرگرم عمل نہیں بلکہ اپنی ایک افسانوی دنیا میں رہتے ہیں۔

ادبی یا افسانوی دنیا کا نظریہ، ادب اور تجربہ کی حقیقی دنیا کے درمیان امتیاز پیدا کرنے کے سلسلے میں ایک مفید نظریہ ہے، لیکن یہ تصور یا نظریہ خود وضاحت کے ساتھ اس بات کی نشان دہی نہیں کرتا کہ ایک ادب پارے میں مواد کس طرح ڈھلتا ہے۔ ڈھانچے کا نظریہ یہ ہے کہ ایک فن پارے کو ایک تعمیری نمونہ یا ڈھانچہ سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ اس نظریہ کی تاویل مختلف طریقہ سے کی گئی ہے لیکن بنیادی طور پر اس سے مراد یہ ہے کہ ہر ادبی تخلیق فن تعمیر کے کسی کارنامے کی طرح ایک انتہائی پیچیدہ وحدت اور منظم کاوش ہوتی ہے، اور اس کا ہر ترکیبی حصہ اور پہلو آپس میں اس طرح مربوط ہوتا ہے کہ کسی اعلیٰ تعمیری کارنامے کی طرح ادبی تخلیق بھی اپنے اجزا اور پہلوؤں سے عظیم تر ہوتی ہے۔ تاج محل میں سنگِ مرمر کا خلاقانہ استعمال، اس کی تعمیری منصوبہ بندی، مختلف حصوں کی تقسیم اور ترتیب، جالی کا کام، نقش و نگار ...... یہ سب چیزیں فنی طور پر نہایت بلند پایہ ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر تاج محل ان تمام ترکیبی اجزا سے عظیم تر ہے۔ اسی طرح ایک ادبی شاہکار کے لئے جب یہ اصطلاح استعمال کی جاتی ہے تو صرف رسمی اور باضابطہ پہلوؤں، مناظر کے اختلاف یا متوازی انداز، پلاٹ کی ترتیب میں آغاز، نقطۂ عروج اور جھکاؤ وغیرہ ہی کا احاطہ نہیں کرتی بلکہ اس شاہکار کو مجموعی طور پر گرفت میں لینے اور پیش کرنے کی کوشش کا اظہار کرتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں ہر ادب پارہ صرف ایک ڈھانچہ یا تعمیری وحدت ہی نہیں رکھتا بلکہ خود ایک تعمیری وحدت ہوتا ہے۔ رومانی عہد میں یہ خیال پیش کیا گیا کہ ہر نظم، ناول یا ڈرامہ ایک "نامیاتی وجود" رکھتا ہے۔ یہ خیال بھی مذکورہ بالا تصور ہی کا اظہار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ادب کا مقابلہ ایک زندہ وجود سے کیا گیا ہے جس کے کسی ایک جز یا عضو کی تکلیف یا بربادی کا اثر تمام دوسرے اجزا یا اعضا پر پڑتا ہے، لیکن ادب کے اجزا اس طرح نشو ونما نہیں پاتے جس طرح پودے اور جاندار پاتے ہیں۔ اسی لئے دوسرے استعارہ (فن تعمیر سے متعلق) کا استعمال بہتر ہے، بشرطیکہ ہم یہ بات اپنے ذہن میں رکھیں کہ ادب کے مختلف حصے محض مشینی طور پر ایک دوسرے سے نہیں جوڑے جاتے بلکہ ان کے درمیان ایک زندہ متحرک اور توازن بخش ہم آہنگی کا رشتہ ہوتا ہے۔

اقبال کی نظم مسجدِ قرطبہ اس نقطۂ نظر کی وضاحت نہایت کامیابی کے ساتھ کرتی ہے۔ اس نظم میں کسی عظیم تعمیری کارنامہ کا سا

حسن اور توازن ہے ۔ اس کے مختلف حصّے (بند) بہت خوبصورت اور اہم ہیں ، لیکن یہ حصّے مل کر نظم کو جو عظمت عطا کرتے ہیں ان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادب پارہ صرف تعمیری ، وحدت نہیں رکھتا بلکہ خود تعمیری وحدت اور فنی اکائی ہوتا ہے ۔
نظم کا آغاز " تذکرۂ سلسلۂ روز و شب " سے ہوتا ہے ۔ اور جب ہم پہلے بند کے آخری شعر پر پہنچتے ہیں ؎

اوّل و آخر فنا ، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

تو جیسے کائنات ایک مہیب سناٹے کی آغوش میں سو جاتی ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ اب زندگی کی آواز کہیں سے نہیں اُبھرے گی ، لیکن اگلا بند یوں شروع ہوتا ہے جیسے بزمِ حیات پھر سے آراستہ کی جا رہی ہو ، مگر جلد ہی شاعر کی آواز ہمیں زندگی کی بقا اور تسلسل کا یقین دلا دیتی ہے ؎

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

یہ دوسرا بند عشق اور سیلِ وقت کی کشمکش اور عشق کی فتح کی داستان ہے ۔ یہ دونوں بند اپنی جگہ مکمل ہیں ۔ پہلے بند کو " سلسلۂ روز و شب " سے متعلق ایک نظم قرار دیا جا سکتا ہے ۔ دوسرا بند بھی وقت اور عشق کی بزد آزمائی کا مرقع ہے لیکن دونوں بند مل کر اس تصور کو واضح تر کر دیتے ہیں اس فن پارے میں یہ دونوں بند پوری نظم نہیں ہیں ، کیونکہ ان کے بعد مسجد قرطبہ اسلام کے تصورِ فن اور نظریۂ جمال کی تجسیم کے ساتھ نظم کے الفاظ کے سہارے اس طرح ابھرتی ہے کہ الفاظ میں اس کے میناروں کی عظمت ، پتھروں کی سنگینی اور فن کار کے قلب کا وہ گداز جمع ہو جاتا ہے جس نے سنگ کو پگھلا کر اسے حسن کی جوئے رواں کے قطروں میں بدل دیا ہے ۔ اس طرح اقبال کی نظم مسجد قرطبہ اس بات کو ایک حقیقت میں بدل دیتی ہے کہ " ادب کے مختلف حصّے محض مشینی طور پر ایک دوسرے سے نہیں جوڑے جاتے بلکہ ان کے درمیان ایک زندہ ، متحرک اور توازن بخش ہم آہنگی کا رشتہ ہوتا ہے ۔ "

اس نظریہ سے ہم پر یہ حقیقت بھی روشن ہو جاتی ہے کہ اگر اَن مِل اور بے جوڑ تبدیلیاں کی جائیں تو کسی ادب پارے کی وحدت اور سالمیت مجروح ہوگی ۔ مثال کے طور پر نوہم ٹیٹ (NOHAM TATE) کے کنگ لیر کو پیش کیا جا سکتا ہے ۔ اس نے اٹھارہویں صدی میں بزعمِ خود شکسپیئر کے ڈرامہ کنگ لیر کو ایک بہتر اور ارتقا یافتہ شکل میں پیش کیا ، ٹیٹ نے " احمق " کے کردار کو ختم کر کے ڈرامہ کو ایک طربیہ اختتام دے دیا ۔ لیکن اس تبدیلی نے ڈرامہ کی معنویت اور لہجہ کو مسخ کر دیا ۔ " احمق " کے بظاہر احمقانہ لیکن در اصل نہایت دانشمندانہ تبصروں کی عدم موجودگی سے " لیر " کی حالتِ زار پر تلخ تبصرہ کی شدید کیفیت اور فلسفیانہ گہرائی ختم ہو گئی ۔ اسی طرح کنگ لیر کی موت (جو اس کے تمام دکھ درد کے لئے ایک رحمت کا درجہ رکھتی ہے) کے بغیر کنگ لیر کے جسمانی زوال لیکن اخلاقی حیاتِ نو کا ایک طویل اور کربناک مرحلہ نامکمل رہتا ہے ، یا کم سے کم مناسب اختتام تک نہیں پہنچتا ۔ ٹیٹ صرف " شاعرانہ انصاف " کے آسان تر طریقۂ کار کو اپنانے کی کوشش کر سکا جس کے مطابق اچھوں کو اچھائی کا انعام عطا کیا گیا ، لیر اور کارڈیلیا ایک بار پھر مل گئے ، لیر کو اس کی حکومت واپس مل گئی اور بُرے کرداروں کو مناسب طور پر سزا دلا دی گئی ۔ صرف پلاٹ اور کردار کے عناصر ہی نہیں بلکہ اسلوب اور الفاظ کے ذریعہ معانی کے اظہار و ابلاغ کا طریقۂ کار بھی کل کا

بنیادی حصہ ہوتا ہے ۔ جب ادب الفاظ کا فن ٹھہرا تو الفاظ کے استعمال کی اہمیت ایک ادبی تخلیق میں واضح ہے ۔

اُس کے ناپختہ ذہن میں کبھی کبھی جیل کی تاریک کوٹھری میں کھردرے بستر پہ
کمبل کے نیچے جیسے کچھ نیم خواب بیداری کی حالت میں اپنا مستقبل گھوم جاتا

(ابوالفضل صدیقی ، زخم دل ، نیا دور شمارہ ۴۳ ، ۴۴)

اگر کوئی طالب علم اِس ٹکڑے کی تشریح کرتے ہوئے اسے اس طرح لکھ دے ۔

تاریک کوٹھری کے بستر پر اپنا کمبل بچھا کر جب وہ لیٹتا تو اپنے خام طریقۂ فکر کے
مطابق اپنے مستقبل کے بارے میں اس وقت سوچتا جب وہ نہ سوتا ہوتا اور نہ
جاگتا ہوتا ۔

تو ذہنی کیفیت اور مستقبل کے بارے میں اندیشہ کا یہی بیان سپاٹ اور معنویت سے تہی ہو کر رہ جائے گا ،

" ادب ایک پیچیدہ وحدت ہے اور لفظوں کے ذریعہ تعمیر کا نام ہے " یہ نظریہ کئی اہم شاخیں رکھتا ہے اسے ایک بار قبول کرنے کے بعد ہم اس کی ایسی توجیہات کو تسلیم نہیں کر سکتے جن کی بنیاد کسی ادب پارے کو مجموعی طور پر دیکھنے کی جگہ اس کے اجزا کے مطالعہ پر قائم ہو ۔ اسی لئے یہ نظریہ پیکر اور مواد یعنی ہیئت اور موضوع کی تقسیم کو بھی شک و شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے ۔ اگر ہم یہ بات قبول کر لیں کہ مواد فن کے سانچے میں ڈھالا جاتا ہے ۔ اُسے ایک شکل دی جاتی ہے اور اسی قلب یا ہیئت (TRANSFOR MATION) سے وہ مواد ادب پارہ بن جاتا ہے تو یہ تقسیم ناممکن ہو جاتی ہے ۔ ہم یہ فیصلہ کس طرح کر سکتے ہیں کہ مواد کہاں پر ختم ہوتا ہے اور ہیئت کہاں سے شروع ہوتی ہے ۔ آگ کا دریا میں قرۃ العین حیدر نے برصغیر کی ذہنی اور معاشرتی زندگی کے کئی ہزار سال سمو دئے ہیں ۔ اسی طرح سنگم میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی تاریخ کو ناول کے قالب میں ڈھالا ہے ۔ — قرۃ العین حیدر کے ناول سے اردو زبان کی حد تک ایک نئی تکنیک ہمارے سامنے آئی اور اسی تکنیک کے امکانات نے احسن فاروقی سے سنگم لکھوایا ہے ۔ کیا یہ ممکن ہے کہ ہم ان ناولوں کے موضوع اور ان کے کرداروں کا مطالعہ ان کی تکنیک اور اسلوب سے ہٹ کر کر سکیں ؟

جب صورت حال یہ ہے تو کیا ہم میں اس بات کی ترغیب پیدا ہو سکتی ہے (یا پیدا ہونی چاہئے) کہ ہم کسی نظم کی مجموعی معنویت یا کسی کہانی کے واضح مقصد کا مطالعہ اس کے مواد اور ہیئت سے قطع نظر کر کے کریں ؟ خوشی محمد خاں ناظر کی نظم جوگی اور ناظر کی مجموعی معنویت اس کے دونوں کرداروں جوگی اور دنیا دار کے مکالموں کے لغوی اور لفظی فرق کے بغیر نہیں ابھر سکتی ۔ نظم کی شاعرانہ لغت (DICTION) دو نقاطِ نظر کو ہمارے سامنے لاتی ہے ۔ ناظر محض ایک فرد نہیں بلکہ ایک نقطۂ نظر کا نمائندہ ہے ۔

جس طرح " ادب کی دنیا " یا حقیقت بکنار افسانوی دنیا کا نظریہ ادب اور حقیقی تجربے میں فرق کرنے کا ایک مفید طریقہ ہے اسی طرح " تعمیری وحدت کا نظریہ " ہمیں ادب اور زبان کے دوسرے استعمالوں میں امتیاز اور فرق پیدا کرنے میں مدد دیتا ہے ۔ بیشتر تحریری دستاویزیں (تحریروں) سے ہماری دلچسپی اسی بات میں مضمر ہوتی ہے کہ ان میں کسی واقع شدہ بات یا کسی ہونے والے واقعہ کا اظہار کس حد تک وضاحت اور صحت کے ساتھ کیا گیا ہے

ایک تار ہمیں امکانی وضاحت اور اختصار کے ساتھ کسی دوست کی آمد کے وقت کے متعلق اطلاع دیتا ہے۔ تار میں کسی اہم اور فوری سوال کا جواب یا کوئی دوسری ضروری اطلاع بھی ہو سکتی ہے۔ ایک قانونی دستاویز میں کسی ابہام کے بغیر کسی جائیداد کی منتقلی کی شرائط یا کسی حادثہ یا جرم کی تفاصیل پیش کی جاتی ہیں۔ چونکہ صحت، وضاحت اور اختصار ہی وہ خصوصیات ہیں جنہیں ہم ایسی دستاویزوں میں تلاش کرتے ہیں، اس لئے کچھ لوگ کسی ادب پارہ کے ایسے خلاصہ سے بھی مطمئن ہو سکتے ہیں جن میں یہ خصوصیات موجود ہوں۔ لیکن ادب کے سنجیدہ طالب علم کی دلچسپی یہیں تک محدود نہیں ہوتی کہ کیا کہا جارہا ہے، وہ اس بات کا بھی مطالعہ کرتا ہے کہ زبان کس طرح استعمال کی گئی ہے۔ پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ پلاٹ اور کرداروں کا وجود انھیں الفاظ سے عبارت ہے جن کے ذریعہ انھیں پیش کیا گیا ہو۔ کردار الفاظ کے علاوہ ادب میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے۔ دوسری بنیادی بات یہ ہے کہ اسلوب بھی پلاٹ، کرداروں اور ادب پارے کی ترتیب کا لازمی عنصر اور جز ہے۔ اس صورت میں ہم خلاصہ سے مطمئن نہیں ہو سکتے جو کسی نظم، ناول یا ڈرامہ کو پست کر کے محض خاکہ (OUTLINE) کی حد تک لے جاتا ہے۔ اسلوب کی اہمیت کا اندازہ میرامن کی باغ و بہار سے ہو سکتا ہے۔ یہ کہانی عطا حسین تحسین اُن سے پہلے نوطرز مرصع کے نام سے اردو میں پیش کر چکے تھے۔ میرامن کا اسلوب اس کل کی بقائے دوام کا سب سے قوی عنصر ہے جسے ہم باغ و بہار کہتے ہیں۔ اسی طرح شیکسپیئر کے بہت کم ڈرامے طبع زاد ہیں۔ لیکن شیکسپیئر نے اپنے عہد کی مروجہ کہانیوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ خاک و خون نفرت اور محبت —— یہ سب چیزیں ایک جہان نو بن گئی ہیں —— اور آخری بات یہ ہے کہ یہ بات زیادہ قابل التفات نہیں کہ کسی حقیقی واقعہ کو کسی ادب پارے میں کس درجہ صحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ بیشتر صورتوں میں تو ایسی صحت نگاری کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کیونکہ کردار اور واقعات و افعال تو اختراع کئے جاتے ہیں۔ قابل توجہ امر یہ ہے کہ کسی ناول، افسانہ یا ڈرامہ میں کس قسم کی دنیا یا زندگی کی ترجمانی اور توجیہہ کس انداز میں پیش کی گئی ہے یہی وہ امتیازی خصوصیت ہے جو ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کے درمیان مشترک ہے۔ لیکن یہی خصوصیت ادبی اظہار کو زبان کے دوسرے استعمالوں سے مختلف بنا دیتی ہے۔ ادب میں ہم یہ نہیں دیکھتے کہ کس حقیقی واقعہ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، بلکہ ہم پیش کردہ واقعہ ہی کو اپنے مطالعہ کا موضوع بناتے ہیں اور اس کے مختلف اجزا کے تعلق اور وحدت کو پرکھتے اور سمجھتے ہیں۔ دوسرے فنون لطیفہ کی طرح ہم ادب کا مطالعہ "ادب کے لئے" کر سکتے ہیں۔ انور کا افسانہ 'صبح کرنا شام کا'، جس کا ایک اقتباس اس گفتگو میں پیش کیا جا چکا ہے، پاکستان کے اُس دور سے تعلق رکھتا ہے جب رشوت ستانی سرکاری پالیسی کا حصہ بن چکی تھی۔ اس کا پلاٹ اور اس کے کردار حقیقی معلوم ہونے کے باوجود افسانہ نگار کی اپنی دنیا کا حصہ ہیں، جہاں حقیقت اور فن اسی طرح ہمکنار ہیں جیسے ہر شام دھندلکے کے وقت نور و ظلمت ہم آغوش نظر آتے ہیں۔ ادب خود ایک قدر ہے۔